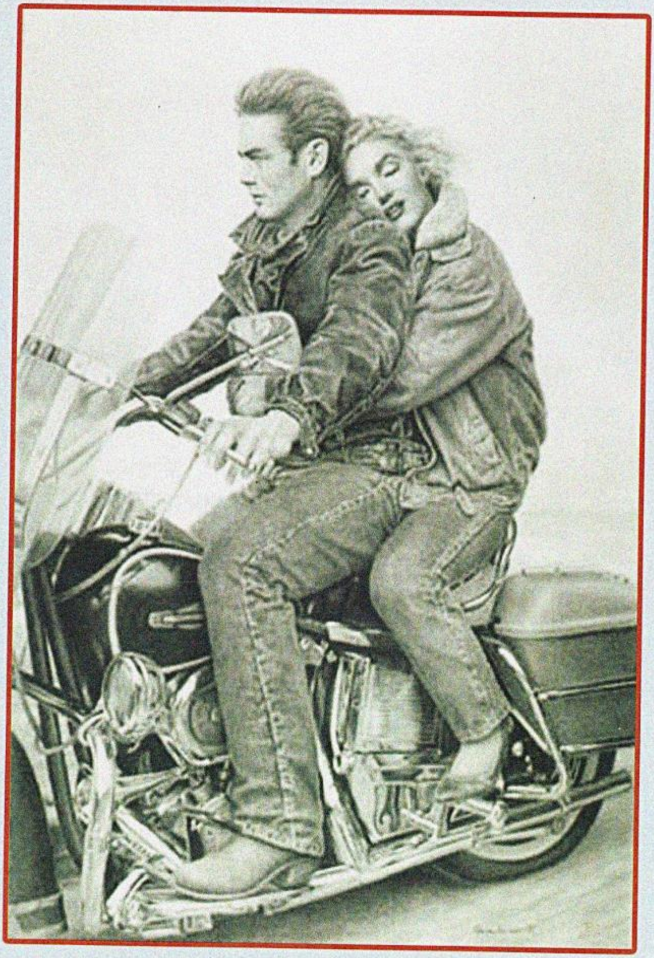
المركز القومى للترجمة
المشروع القومى للترجمة



المجلد الثانى

موسوعة تاريخ السينما فى العالم

السينما الناطقة
(1930 - 1960)

إشراف: جيوفرى نوويل سميث
ترجمة: أحمد يوسف
مراجعة: هاشم النحاس

1586

موسوعة تاريخ السينما فى العالم

(المجلد الثانى)
السينما الناطقة
(١٩٣٠ - ١٩٦٠)

المركز القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: 1586
- موسوعة تاريخ السينما فى العالم (المجلد الثانى) السينما الناطقة
- جيوفرى نوويل سميث
- أحمد يوسف
- هاشم النحاس
- الطبعة الأولى 2010

هذه ترجمة كتاب:

Oxford History of World Cinema
Edited by: Geoffrey Nowell-Smith

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya St. , Opera House, El Gezira, Cairo

E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

موسوعة تاريخ السينما فى العالم

(المجلد الثانى)

السينما الناطقة

(١٩٣٠ — ١٩٦٠)

إشـــــــــراف : جيوفرى نوويل سميث

تـــرجمــــــــة : أحـــمـــد يـــوســـف

إشراف ومراجعة : هـــاشـــم الـنـحـــاس

2010

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

سميث ، جيوفرى نوويل
موسوعة تاريخ السينما فى العالم (المجلد الثانى) السينما الناطقة
إشراف : جيوفرى نوويل سميث، ترجمة : أحمد يوسف، إشراف ومراجعة : هاشم النحاس
ط ١ – القاهرة : المركز القومى للترجمة ، ٢٠١٠
٩٣٦ ص ، ٢٤ سم
١ – السينما - موسوعات
(أ) يوسف ، أحمد (مترجم)
(ب) النحاس، هاشم (مشرف ومراجع)
(ج) العنوان ٧٩١,٤٣٠٣

رقم الإيداع ٢٠١٠/٥٧١٦
الترقيم الدولى : I.S.B.N 978 - 977 - 479 - 979 - 5
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

مقدمـــة

بقلم : جيوفرى نويل سميث

عند نهاية عقد العشرينيات، عاشت السينما تحولاً ثوريًا، وكانت هذه الثورة تتركز فى دخول الحوار ذى الصوت المتزامن مع الصورة، لكن الثورة امتدت إلى مجالات أخرى حتى إنها لم تترك إلا القليل من العناصر السينمائية على حاله الذى كان عليه أيام السينما الصامتة. وقد بدأت هذه الثورة فى أمريكا، ثم امتدت امتدادًا هائلاً فى كل أنحاء العالم على الرغم من أن بعض عناصرها اتخذ فى أوروبا شكلاً خاصًا بديلاً، كما لم تشعر بعض المناطق النائية من العالم بتأثيرات هذه الثورة لفترة من الزمن.

وقد يكون تاريخ بداية هذه الثورة هو يوم ٦ أكتوبر فى عام ١٩٢٧، عندما عرضت شركة "إخوان وارنر" فى نيويورك فيلم "مغنى الجاز" فى عرضه الأول، وهو الفيلم الذى نطق فيه آل جولسون بذلك السطر الخالد من الحوار: "انتوا لسه سمعتوا حاجة ؟"، فى نوع من التزامن بين حركات شفتيه على شريط الصورة، وصوته المسجل على أسطوانة. لكن ذلك لم يكن إلا مجرد بداية، فبحلول عام ١٩٣٠ كان على تقنية تسجيل الصوت على أسطوانة – وهى التقنية التى كانت شركة "ويسترن إليكتريك" رائدة فيها– أن تنحسر لتحل تقنية أكثر بساطة وسهولة بنظام تسجيل الصوت على شريط الفيلم، وهى التقنية التى ابتكرتها الشركة المنافسة "جنرال إليكتريك". كما كان فى أوروبا نوع من الاندماج بين الشركات الأوروبية تحت قيادة الشركتين الألمانيتين "سيمنز" و"إيه. إى. جى". وقد دخلت هذه الشركات معترك الصراع لكى تنجح فى النهاية فى أن تضع يدها على مساحة غير قليلة من السوق المتنامية للآلات الصوت السينمائى. وخلال سنوات قليلة، أصبحت الآلاف من دور العرض فى أوروبا وأمريكا مجهزة للصوت باستخدام التقنيات الجديدة التى أتاحتها الشركات صاحبة براءات الاختراع، أما فى الاتحاد السوفيتى واليابان فقد كان التحول إلى عصر السينما الناطقة أكثر بطئًا.

لقد ترك الصوت تأثيره على البناء الفيلمى وعلى بناء الصناعات السينمائية على السواء، فقد تراجعت الكوميديا الصامتة لتحل محلها الأنماط الكوميدية الجديدة

التى يقوم ببطولتها النجمة ماى ويست أو "الإخوان ماركس"، كما اكتسب مؤلفو المسرحيات وكتاب السيناريو أهمية جديدة بالمقارنة مع عصر السينما الصامتة، وظهر للمرة الأولى نمط فيلمى جديد هو "الفيلم الموسيقى"، الذى أتاح وجود الموسيقى كعنصر متكامل مع شريط الصوت، وهو ما جعل العديد من عازفى الموسيقى فى المسرح ينتقلون إلى مجال صناعة السينما، ولكن كل هذا كان يعنى أيضًا شروطًا جديدة للعرض، وهى الشروط التى أصبحت قياسية وموحدة، حتى يمكن عرض الفيلم فى الأماكن والبلدان المختلفة. من ناحية أخرى، فإن الأسلوب البصرى الذى تمتعت به السينما الصامتة عانى من الجمود بسبب التقنية الجديدة التى لم تكن حينئذ تسمح بقدر من المرونة. لذلك عانت هوليوود لفترة من الزمن من انكماش أسواقها خارج الولايات المتحدة؛ لأن المتفرجين كانوا يريدون سماع الحوار بلغاتهم الأصلية. وبسبب أن التقنيات المتاحة آنذاك خلال السنوات الأولى لعصر السينما الناطقة كانت تتطلب تسجيل الحوار حيًا فى نفس الوقت الذى يتم فيه التصوير، فإن أسلوبًا جديدًا ظهر فى صناعة الأفلام، وذلك من خلال عمل نسخ مختلفة من نفس الفيلم، كل منها ينطق بلغة مختلفة ويقوم بأدائه ممثلون مختلفون، ولقد استمر هذا الأسلوب حتى بداية عصر "الدوبلاج" فى منتصف الثلاثينيات ليضع النهاية لاستخدام هذا الأسلوب.

لكن أهم التأثيرات لدخول الصوت كان التأكيد على ضرورة وجود نظام صارم للعمل داخل الشركة أو الأستوديو، سواء على مستوى الإنتاج أو حتى التنظيم الشامل للصناعة، لقد أصبحت الأفلام أقرب إلى أن تكون منتجات صناعية، وبذلك فإن السينما أصبحت صناعة بالمعنى الدقيق للكلمة، مثلها فى ذلك مثل صناعة التسجيل الموسيقى التى كانت مزدهرة آنذاك.

وبينما يمكن أن ننظر إلى حلول عصر الصوت على أنه ظاهرة خاصة بالسينما والتسجيلات الموسيقية، فقد تزامن هذا العصر مع ظواهر أخرى مهمة حدثت خارج هاتين الصناعتين، وإن كانت مرتبطة بهما. فقد وقع "المونتاج السوفيتى" ضحية للاتهامات الستالينية بأنه يجسد النزعة الشكلية، فى نفس الوقت

الذى عانى فيه أيضًا من التطورات التقنية، كما أن صعود الفاشية فى أوروبا ترك تأثيره، ليس فقط على الدول الفاشية ذاتها، ولكن أيضًا على الثقافات والنزعات السياسية التى تبنتها القوى المعارضة للفاشية فى أوروبا الغربية، لذلك تحول فنانو وصناع السينما التجريبية شيئًا فشيئًا إلى صناعة الأفلام التسجيلية، وإلى موضوعات مثل الصراع بين الطبقات أو بين الدول. وفى نهاية الثلاثينيات، قامت اليابان بغزو الصين، كما قامت ألمانيا بغزو تشيكو سلوفاكيا وبولندا وهولندا وبلجيكا وفرنسا، وهكذا فإن العالم كله كان فى نهاية عام ١٩٤١ يعيش أحداث وويلات الحرب العالمية الثانية.

وعندما انتهت الحرب فى عام ١٩٤٥، فإن هذا كان يعنى بداية جديدة للسينما فى العديد من البلدان، ففى وسط وشرق أوروبا، وفى الصين، سرعان ما عاشت السينما فترة جديدة من العودة للحياة بعد الدمار الذى خلفته الحرب، لكن السينما كانت فى الوقت ذاته عرضة للسيطرة البيروقراطية للأنظمة الشيوعية الجديدة التى استولت على السلطة فى هذه البلدان. أما فى ألمانيا وإيطاليا واليابان، فقد كانت المشكلة الرئيسية هى خلق سينما جديدة لا تحمل أى سمات من تورط هذه البلدان فى جريمة الفاشية. كما أن استقلال الهند- ثم استقلال دول مختلفة أخرى فى آسيا وأفريقيا- كان دافعًا إلى أن تتبنى السينما فى هذه البلدان قضية الصراع من أجل الاستقلال الوطنى، والتأكيد على النزعة الوطنية.

وبعد الحرب، حاولت هوليوود بسرعة أن تستعيد سيطرتها على الأسواق العالمية التى كانت قد فقدتها خلال سنوات الحرب، لكنها وجدت أن هذه السيطرة تواجه تهديدًا على جبهتين مختلفتين؛ فمن الناحية الفنية شكلت الواقعية الجديدة الإيطالية – التى ولدت من بين رماد وأنقاض الفاشية – طريقًا وإمكانيات جديدة لسينما أكثر حرية وابتعادًا عن الارتباط بنمط "نظام الأستوديو" الصارم. أما من الناحية الصناعية – وتلك هى الأهم – فإن التهديد الذى واجهته هوليوود كان هو التناقص فى أعداد المتفرجين الذى بدأت مؤشراته فى الظهور فى أعقاب الحرب، فى بريطانيا والولايات المتحدة، ثم امتد ليشمل بقية الدول الصناعية الأخرى، وهو

الأمر الذى تزامن مع صدور"قانون منع الاحتكار" فى الولايات المتحدة، الذى كان يفرض على الشركات السينمائية الكبرى أن تتخلى عن سلسلة دور العرض التى كانت تملكها، وتحتكر بها قطاعا من الجمهور لصالح الأفلام التى تقوم بإنتاجها. كما أن نهاية الحرب فى عام ١٩٤٥ كانت بداية النهاية لنظام الأستوديو، فى نفس الفترة التى كانت فيها هوليوود تخوض معركتها لاستعادة أسواقها داخل الولايات المتحدة وخارجها، بينما كانت الصناعات السينمائية فى بلدان العالم الأخرى قد بدأت فى الازدهار، لتشكل منافسة حقيقية وجادة لصناعة السينما الهوليوودية.

لذلك فإن الفترة مابين ١٩٣٠ و١٩٦٠ تنقسم بشكل عام إلى نصفين، وفى النصف الأول الذى يمتد حتى الحرب العالمية الثانية بلغ نظام الأستوديو ذروته، ليس فقط فى الولايات المتحدة، وإنما فى كل أنحاء العالم، أما فى النصف الثانى الذى يبدأ بعد نهاية الحرب، فقد حاول نظام الأستوديو أن يبقى على قيد الحياة، لكنه أصبح أكثر ضعفاً، خاصة وأن كل العناصر الأخرى كانت تشكل تهديدًا متزايدًا لاستقراره.

وإن هذا القسم من الكتاب يضع فى مركز اهتمامه دراسة الأهمية الكبيرة لحلول عصر الصوت فى كل أنحاء العالم، كعامل من عوامل التغير، أو كعامل من عوامل خلق نوع جديد من إعادة التأسيس لصناعة السينما. كما يهتم هذا القسم من الكتاب أيضًا بالعلاقة المتشابكة بين التطورات الجمالية والصناعية والسياسية، والسياق الذى ظهرت فيه فى كل أنحاء العالم.

فبعد إلقاء نظرة أولى على حلول عصر الصوت وتأثيراته عبر أنحاء العالم، سوف يكون الاهتمام منصبًا على التطورات التى شهدها عالم الشركات السينمائية، والشكل الذى اتخذه "نظام الأستوديو"، خاصة فى هوليوود، والطريقة التى انصهرت بها العناصر السينمائية المختلفة وتشابكت خلال عصر الأستوديو. لذلك، سوف يتناول فصل "سنوات الأستوديو" البناء الصناعى لأستوديوهات هوليوود وشركاتها خلال فترة الازدهار التى عاشتها، وأنماط الأفلام التى كانت تنتجها، وتأثير ذلك على الأسواق السينمائية. فلم تكن الأستوديوهات على أية حال تملك

الحرية الكاملة فى صنع الأفلام وفرضها على السوق، بل كان على نظام الأستوديو أيضًا أن يواجه المشكلات حول الطريقة التى ينبغى عليه بها أن ينظم نفسه لكى يضع فى اعتباره الأمور السياسية والاجتماعية والأخلاقية. فبينما واجهت البلدان الأخرى رقابة سياسية بدرجات متفاوتة من الصرامة، فإن السينما فى هوليوود عانت بدرجة أقل من التدخل المباشر للحكومة المركزية، لكن كان عليها أن تواجه المطالب المتزايدة بنوع من "النظافة الأخلاقية"، وهى المطالب التى جاءت عن طريق تدخل مجالس رقابية محلية. ولكى تعالج هوليوود هذه المشكلة، التى تركت تأثيرات اقتصادية قاسية، فقد وضعت الصناعة السينمائية لنفسها برنامجًا صارمًا للتحكم والتنظيم الذاتى، وهو ما أدى فى النهاية إلى تأسيس"إدارة ميثاق الإنتاج" (PCA)) فى عام ١٩٣٤.

لقد كان الابتكار الأساسى فى السينما الناطقة هو الموسيقى المتزامنة، بالإضافة إلى الحوار المنطوق.

ولقد تطور هذا الابتكار بسرعة ليصنع فنًا أكثر تعقيدًا، سواء على مستوى الموسيقى أو الدراما أو التكنيك. لقد كان تأليف الموسيقى وعزفها وتسجيلها أمور خاضعة جميعها لسيطرة الأستوديو، لذلك فقط كان إنتاج شريط صوتى موسيقى ذى جودة عالية من بين الإنجازات العظيمة التى حققها نظام الأستوديو، ففى الحقيقة أن الشرائط الموسيقية السينمائية خارج هوليوود كانت أقل جودة وصقلاً، لكن المخرجين كانوا يتمتعون بقدر أكبر من الحرية فى العمل مع الموسيقيين واختيارهم، وهو ما يجعلنا نقارن بين موسيقى سيرجى بروكوفييف لفيلم إيزنشتين "ألكسندر نيفسكى" (١٩٣٨)، وبين فيلمين من كلاسيكيات "إخوان وارنر" فى نفس الفترة، وهما فيلم "مغامرات روبين هود" (١٩٣٨) الذى وضع له الموسيقى إيريك كورنجولد، وفيلم "كازابلانكا" (١٩٤٣) الذى وضع له الموسيقى ماكس شتاينر.

ومن الناحية التقنية، كان الابتكار الرئيسى فى سنوات الأستوديو – بالإضافة إلى تقنية الصوت بالطبع – مجسدًا فى الأفلام الملونة التى بدأت فى الثلاثينيات، وأفلام الشاشة العريضة التى ظهرت منذ بداية الخمسينيات. وعلى الرغم من أن

تقنية "التكنيكلر" كان قد تم تطويرها خارج نظام الأستوديو، فإنها تعتبر ظاهرة شديدة الالتصاق بهذا النظام، بسبب كونها باهظة التكاليف وشديدة التعقيد، كما أن النظم اللونية الأكثر بساطة (مثل أجفاكلر، وإيستمان كلر) لم تجد طريقها إلى السوق إلا بعد نهاية الحرب، مما أتاح استخدام اللون فى أفلام قليلة التكاليف أو ذات ميزانيات منخفضة، بل فى الأفلام التسجيلية أيضًا. وبالمثل فإن حلول عصر الشاشة العريضة يمثل بدوره إحدى المحاولات التى قامت بها الأستوديوهات حتى تجذب الجماهير التى ذهب جانب كبير منها إلى التليفزيون، وذلك بتحقيق إحساس بصرى مبهر خلال المشاهدة السينمائية فى دور العرض. كما أن ابتكارًا آخر هو شريط الصوت المغناطيسى أصبح متاحًا للاستخدام من أجل صنع الأفلام على نطاق واسع لكى يتيح شرائط صوتية مجسمة (ستريو) مع الأفلام التى تعرض من خلال تقنية الشاشة العريضة، وهو الابتكار الذى حمل معه العديد من الإمكانيات التى كان من الممكن تطبيقها، مما يساعد على خلق ثورة فى صناعة الأفلام التسجيلية عند نهاية عقد الخمسينيات.

ولقد كان المجال السينمائى الأول لاستخدام تقنية ألوان التكنيكلر بشكل مكثف هو أفلام التحريك، على النحو الذى تجسد فى أفلام وولت ديزنى، وفى الحقيقة أن ديزنى أيضًا كان هو الذى حول صناعة أفلام التحريك من كونها صناعة بدائية إلى صناعة ضخمة وشديدة التخصص تضاهى صناعة الأفلام "الحية". ولقد أصبح فن التحريك فى أواخر الثلاثينيات وخلال الأربعينيات فنًا جماهيريًا من خلال أفلام "الكارتون" التى أنتجتها شركة "إخوان وارنر"، وشركة "متروجولدوين ماير" من ناحية، وأفلام "الكارتون"، وأفلام التحريك الروائية الطويلة التى أنتجتها ديزنى من ناحية أخرى. لذلك فقد عانى فن التحريك "المستقل" (والذى يتم صنعه خارج الشركات الكبرى) من الهامشية خلال عصر الأستوديو، لكنه استطاع على الرغم من ذلك البقاء على قيد الحياة، ليعود ويؤكد ذاته ووجوده مرة أخرى فى ظل الظروف المختلفة التى جاءت فى فترة ما بعد الحرب.

كما سوف يتناول الفصل التالى "سينما الأنمـاط الفيلميـة" (الجـانر) ودور الأنماط المختلفة سواء فى الإنتاج أو التذوق الجماهيرى لها، كما يلقى نظرة علـى بعض أهم الأنماط التى ازدهرت خلال عصر الأستوديو. وإذا كانت معظم الأفـلام يمكن اعتبارها تنتمى بشكل أو بآخر إلى نمط فيلمى ما، وإذا كان تقسيم الأفلام إلى أنماط تقسيمًا قديمًا بدأ مع بداية السينما ذاتها (وربما كان أكثر قدمًا، حيث ورثتـه السينما من الأنماط الفنية من الفنون الأخرى)، فإن سينما الأنماط الفيلمية كانت فى جوهرها ظاهرة صناعية فى المقام الأول، سواء على مستوى الإنتاج أو التوزيـع. ويمكن لسينما الأنماط الفيلمية أن تزدهر، سواء كانت مجـرد هـامش متخـصص داخل الصناعة، كما هو الحال مع "أفلام هامر للرعب" فى بريطانيا التى ظهـرت عند نهاية الخمسينيات وخلال الستينيات، أو فى "الويسترن سباجيتى" فـى إيطاليـا خلال السبعينيات، كما يمكن أيضًا لسينما الأنماط الفيلمية أن تكون محور الصناعة السينمائية، كما هو الحال فى هوليوود خلال السبعينيات، كما يمكن أيـضًا لـسينما الأنماط الفيلمية أن تكون محور الصناعة السينمائية، كما هو الحال فـى هوليـوود خلال عصر الأستوديو. ومن بين الأنماط التى سوف يتم تناولها سوف يتبين علـى سبيل المثال أن نمط "الفيلم الموسيقى" أزدهر على نحو خاص خلال الفتـرة التـى يدرسها هذا القسم من الكتاب (١٩٣٠-١٩٦٠)، بينما يعود نمط "الويـسترن" إلـى بدايات السينما، على الرغم من أنه- مثلما هو الحال مع نمط "الفيلم الموسـيقى" - عانى من الانحدار خلال عقد الستينيات. وسوف يتناول الجزء الخاص بنمط أفـلام "الويسترن" تاريخ هذا النمط، بدءًا من فيلم "سرقة القطار الكبرى" (١٩٠٣) وحتـى فيلم "أمر لايمكن غفرانه" (١٩٩٢)، مع تناول أفلام "الويسترن" الألمانية والإيطالية أيضًا. أما بالنسبة لنمط "أفلام الجريمة"، فقد كان ضروريًا أن يكون التناول أكثـر تحديدًا، لذلك اقتصر التناول على السينما الهوليوودية، مع التركيز على نمط "أفلام العصابات" خلال الثلاثينيات، و"الفيلم نوار" خلال الأربعينيات. كما سوف يتم تناول ثلاثة أنماط فيلمية جماهيرية مختلفة تحت عنوان "الفانتازيا، وهـى أنمـاط"أفـلام الرعب"، "والخيال العلمى"، و"المغامرات الخيالية"، والتى يحمل كل منهما سـماته الخاصة، لكنها تعتمد جميعًا على خلق امتداد خيالى للعالم الواقعى المجسد.

كما ازدهر الفيلم التسجيلى خلال الثلاثينيات، مستوعبًا بداخلــه كثيــرًا مــن حيوية الأفلام الطليعية، فعندما نرصد تفاعل السينما مع الواقع من حولهــا، فإننــا سوف نلقى نظرة على الدوافع – السياسية فى الأغلب – التى كانت وراء التطــور الحثيث للسينما التسجيلية فى بداية عصر السينما الناطقة، قبل أن تنفتح هذه السينما على قضايا أكثر اتساعًا، نتجت عن الأحداث السياسية التى واكبت الحرب والتــى تلتها، بدءًا من الثورة الروسية، ومرورًا بالفاشية والحركات المقاومة لهــا، حتــى نصل إلى بداية عصر الحرب الباردة. فخلال هذه الفترة، لم تكن الــسياسة مجــرد سياق ظهرت فيه الأفلام التسجيلية، ولكن السياسة مارست تأثيرها المباشــر فــى صناعة هذه الأفلام، وهو الأمر الذى كان بالطبع أكثر تجسيدًا فــى الــدول التــى وقعت تحت الحكم الشمولى، وإن لم يتضمن هذا الفصل صناعة السينما فى الــدول الإسكندنافية، وذلك لأن الإنجازات العظيمة فى السينما الدانماركية والسويدية فــى فترة السينما الصامتة لم يتم تجاوزها فى الفترة اللاحقة لها. كما سوف تكون هناك فصول حول السينما فى بلدان شرق أوروبا (وعلى الأخص بولندا والمجر وتشيكو سلوفاكيا)، والهند، والصين، وأستراليا، وأمريكا اللاتينية، وحيث إن السينما فى هذه البلدان لم يتم تناولها فى القسم الأول من الكتاب، فسوف تمتد دراستها وفــى هــذا القسم إلى السينما الصامتة أيضًا. وسوف تنتهى معظم هــذه الفــصول قبــل عــام ١٩٦٠، مثل الفصل الذى يتناول السينما فى شرق أوروبا، لينتهى فى عام ١٩٤٥، والفصل الخاص بالصين الذى ينتهى بالانتصار الشيوعى فى عام ١٩٤٩، والفصل الخاص بالاتحاد السوفييتى الذى سوف يصل إلى موت ستالين عــام ١٩٥٣، أمــا الفصل الخاص بألمانيا فسوف يتناول الحقبة النازية، وفترة الجمهورية الاتحادية فى أعقاب الحرب، لكنه لم يتناول ألمانيا الشرقية التى يعتبر تاريخ ما بعد الحرب فيها (مع بقية بلدان الكتلة الشرقية) ينتمى إلى القسم الثالث من هذا الكتاب.

ولقد تم اختيار نهاية هذه الفترات التاريخية التى سوف يتم تناولها فى البلدان المختلفة على أساس تاريخى وسينمائى على حد سواء. وعلى سبيل المثــال، فــإن السينما الفرنسية استطاعت أن تحقق صلات وثيقة مع الجماهير ومع المثقفين فــى آن واحد، لتصبح السينما تعبيرًا عن كليهما، أما فى إيطاليا، فلم تكن هناك ثقافــة

جماهيرية حقيقية عند نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، لـذلك فقـد استطاعت السينما أن تخلق مثل هذه الثقافة، ومن المفارقات أن السينما كانت مـن أحد نواتج النظام الفاشى، واحتياجه إلى أن يجد أشكالاً تنافس هوليوود فى التـسلية الجماهيرية. لكن التناقض بين إيطاليا وألمانيا فى هذا المجال يثيـر الانتبـاه.فقـد سارت السينما فيهما معًا خلال الثلاثينيات فى طريق صنع أفلام التسلية البعيدة عن المضمون الجاد، لكن ألمانيا النازية اختارت أن تخلق ارتباطًا بين التسلية والدعاية النازية، وبذلك فإن الواقع فى السينما الألمانية تحول إلى فن ذى هدف محدد، أمـا فى إيطاليا، فعلى الرغم من أن موسولينى استطاع تحقيق نوع مـن الدعايـة مـن خلال صناعات التسلية، فإن السينما الإيطالية لم تستطع أن تفى تمامًا بما كان يريده فى هذا المجال، تمامًا كما لم تستطع السينما أن تفعل ذلك فى الاتحـاد الـسوفيتى تحت حكم ستالين.

فقد تشكلت الثقافة السينمائية عبر العالم كله خلال العشرينيات والثلاثينيـات (كما هو الحال اليوم) من خلال هيمنة السينما الهوليوودية، وهو الأمر الذى توقف مؤقتًا خلال الحرب العالمية الثانية عندما توقف عرض الأفلام الأمريكية فى البلاد التى احتلتها ألمانيا واليابان، كما استمر هذا التوقف فى فترة ما بعد الحرب داخـل بلدان المعسكر الشيوعى.لكن أفلام هوليوود عادت إلى أوروبا فـى عـام ١٩٤٦، لتخلق ثقافة جماعية جديدة، مما وضع هوليوود فى حالة صـراع مـع صـناعات السينما القومية فى البلدان الأوروبية (سواء بالسينما السائدة فى هـذه البلـدان، أو الحركات السينمائية الجديدة فيها)، بل إن هوليوود وجدت نفسها أيضاً تقـف فـى مواجهة مع ما سوف يكون عليه"فن"السينما فى العالم. لكن هذه الفترة ذاتهـا هـى التى شهدت تغيرات داخل هوليوود، مع تدهور نظام الأستوديو، وتزايد المـساحة لمنتجين مستقلين أصبحوا يمارسون دورًا مهمًا، بالإضافة إلى تغير موقف الـدول الأوروبية تجاه هوليوود، فبينما كانت المعارضة الأوروبيـة للـسينما الهوليوديـة تتنافس على نحو متزايد، فإن الأفلام الأمريكية كانت تجد قبـولاً لـدى المتفـرج الأوروبى، ليس فقط بسبب ما تحتويه من عناصر التسلية، ولكن لاحتوائها أيـضًا على عناصر الجودة الفنية. ومن الأمور ذات الدلالة أن ذلك كله قد حـدث عنـدما

كانت هوليوود ذاتها تدخل فى أزمة طويلة، كانت خلالها الأفلام الجيدة يتم إنتاجها على هامش نظام الأستوديو، وهى الأفلام التى أنجزت فنًا لم يكن متاحًا له أن يظهر فى الفترة التى مارس فيها نظام الأستوديو قمعه ضد التيارات الفنية التى تخرج على السينما السائدة. أما القسم الأخير فى هذا الجزء، والذى يحمل عنوان "العالم ما بعد الحرب"، فيتناول أولاً عواقب الحرب ونتائجها على صناعة السينما، والنزعات الفنية التى توهجت فى أواخر الأربعينيات وخلال الخمسينيات، والتى كان عليها أن تستجمع قواها لتنمو، حتى تؤدى إلى التطورات الجذرية الجديدة التى ميزت عقد الستينيات.

الصــوت

حلول عصــر الصوت

بقلم : كاريــل ديبيتس

كان الانتقال من السينما الصامتة إلى السينما الناطقة علامة فاصلة لحقبة من عدم الاستقرار عميق التأثير، كما كان أيضًا هو الفترة التى ظهرت فيها عقليات إبداعية عظيمة فى تاريخ السينما. لقد خلقت التقنية الجديدة حالة من الذعر والاضطراب، لكنها أيضًا أثارت الاهتمام بالتجريب والتفكير فى شكل جديد لفن السينما، وفى الوقت الذى قوضت فيه هذه التقنية المكانة العالمية لهوليوود لسنوات طويلة، فإنها أدت إلى إعادة الحياة لمختلف صناعات السينما القومية فى كل أنحاء العالم. لقد كان لهذه الفترة ملامح خاصة تميز بينها وبين السنوات السابقة أو اللاحقة عليها، وسوف يقوم هذا الفصل بالتركيز على تلك الملامح الخاصة، دون أن نغض الطرف عن الملامح المشتركة والأساسية التى استمرت عبر تاريخ السينما كله. وعلى الرغم من أن التحول للسينما الناطقة لم يتبع نفس الطريق فى كل أنحاء العالم، وفى الوقت الذى كان لكل بلد تاريخه السينمائى الخاص، فإن اهتمامنا هنا سوف يكون منصبًا على الخط الأساسى للتطورات فى تاريخ السينما.

ولكى تفهم تأثير الصوت، يجب ألا ننسى أن السينما الصامتة لم تكن صامتة على الإطلاق، فقد احتوت الأفلام الصامتة على العديد من الإشارات لكل أنواع الأصوات، التى حاولت أن تضع المتفرج فى مكان المستمع أيضًا، بل إن هذه الأفلام الصامتة كانت تعرض فى السينما بمصاحبة موسيقى حية يؤديها عازف للبيانو أو فريق كامل من الأوركسترا، وفى العادة كان الموسيقيون يضيفون مؤثرات صوتية على الحدث الذى يراه المتفرج على الشاشة. كما أن السينما اليابانية عرفت لتلك المصاحبة الصوتية عند عرض الأفلام شكلاً خاصًا بها، وهو صوت الـ"بينشى" - الحكواتى- الذى كان يملك السيطرة الكاملة على العرض السينمائى من خلال تفسيراته اللفظية والصوتية لما يدور على الشاشة.

مشكلات الانتشار

قبل سنوات طويلة من حلول عصر الأفلام الناطقة، حاول المبتكرون- سواء فى أمريكا أو فى أوروبا - أن يطوروا نوعيات متعددة من الأدوات التقنية التى تتيح تزامن الصوت مع الصور المتحركة، وكانت الطريقة الأقدم هى الربط بين آلة "فونو جراف" وآلة العرض السينمائى، وقد صنع توماس إديسون بنفسه النموذج الأول لهذه الطريقة التى تعتمد على تسجيل "الصوت على القرص(الأسطوانة) "، وذلك خلال السنوات الأولى من تاريخ السينما، وكانت هذه الطريقة متاحة بالفعل للاستخدام خلال العشرينيات، ثم جاءت طريقة جديدة تستخدم التقنيات الإليكترونية الحديثة، والتى أطاحت بطريقة الأقراص (الأسطوانات)، وقامت بتسجيل الصوت مباشرة على شريط الفيلم، وقد كانت هذه الطريقة هى نظام "الصوت على الشريط"، والذى سوف يسود ويصبح الطريقة المعترف بها فى صناعات السينما العالمية فى أواخر الثلاثينيات.

وفى الحقيقة أن التحول للصوت لم يعتمد فقط على التقنيات، كما أن تأثيراته لم تقتصر على المسائل التقنية وحدها. ويمكن تلخيص ذلك فى أن الأدوات التقنية الأساسية لم تكن هى العامل الحاسم فى تطور إمكانات استخدام الصوت فى السينما، سواء فى الولايات المتحدة أو فى أوروبا، ولكن العامل الأكثر أهمية كان الفنيين أنفسهم، على الرغم من أن ذلك قد يبدو واضحًا كل الوضوح من الوهلة الأولى، لقد اتخذت هوليوود خطوتها الأولى تجاه التحول للصوت خلال موسم ١٩٢٦ - ١٩٢٧، عندما قامت شركة إخوان وارنر، وشركة فوكس، بتجهيز دور العرض الخاصة بهما بتقنيات الصوت، وكانت الشركتان تريدان من وراء ذلك الحصول على مزيد من الأرباح بالاستثمار فى هذه التقنية الجديدة، لكن كلاً منهما سارت فى طريق يختلف عن الأخرى.

فقد قدمت شركة وارنر أول برنامج سينمائى بمصاحبة صوت متزامن فى أغسطس ١٩٢٦، باستخدام نظام "الصوت على القرص"، والذى أطلقت عليه اسم "ريتافون"، ولقد كان الابتكار الأساسى فى ذلك هو أن وارنر أتاحت لمالكى دور

العرض بديلاً عن العروض "الحية" فى برامجهم، والتى كانت تتطلب فرقًا من عازفى الموسيقى الأوركسترالية، أوممثلى النمر المسرحية. لذلك، فإن أول أفلام وارنر الروائية الطويلة الناطقة "دون جوان" (١٩٢٦) كان يقتصر على استخدام موسيقى مسجلة على الأقراص لمصاحبة الصور المتحركة الصامتة، أى أنه لم يكن فيلمًا ناطقًا بالمعنى الحقيقى للكلمة. لقد كانت وارنر فى واقع الأمر أكثر اهتمامًا بأفلام "فيتافون" القصيرة، والتى تعرض تسجيلات حية بالصوت والصورة، يتطابق فيها الصوت مع حركة الشفاه، لبعض المشاهير سواء الذين ينتمون إلى عالم الفودفيل أو الأوبرا، والذين أتاحت لهم التقنية الجديدة تقديم عروضهم فى كل دور العرض السينمائية. على الجانب الآخر، فإن فوكس بدورها لم تكن تؤمن بمستقبل الأفلام الناطقة، ففى أبريل ١٩٢٧، عرضت الشركة للمرة الأولى جرائد سينمائية تستخدم نظام"الصوت على الشريط"، وأطلقت عليها اسم"أخبار موفيتون"، التى سرعان ما أصبحت أداة جذب هائلة للجماهير. وفى الحقيقة أن نجاح هذه الابتكارات كان نجاحًا مؤقتًا، وذلك بعد أن فقدت الجماهير اهتمامها بتلك البدعة الجديدة.

لكن الانطلاقة الحقيقية جاءت خلال موسم ١٩٢٧-١٩٢٨، عندما عرضت شركة وارنر فيلمها الروائى الثانى، الذى تضمن الصوت فيه أغنيات وحوارًا مسجلين، بحيث يتطابق الصوت مع حركة الشفاه، وكان هذا هو فيلم "مغنى الجاز" الذى أخرجه ألان كروسلاند، وقام ببطولته نجم الفودفيل الشهير آل جولسون. وفى الحقيقة أن هذا الفيلم كان فيلمًا صامتًا يتضمن بعض اللقطات الناطقة القليلة، ولقد كان ذلك شكلاً مهجنًا من السينما، حيث تلتقى منطقتان من التقنيات المختلفة معًا، وهو ما كان يتلاءم مع الموضوع الميلودرامى للفيلم، الذى يصور صراعًا بين الأجيال، يتجسد فى الصدام بين نوعين من التقاليد الموسيقية، حيث يبدو كل نوع من الموسيقى مستقلاً بذاته، ففى جانب كانت هناك الأغنيات الدينية، وفى الجانب الآخر كانت هناك موسيقى الجاز الدنيوية، وبهذه الطريقة أتاح الفيلم لنمط سينمائى جديد أن يولد، وهو نمط "الفيلم الموسيقى".

ولقد أكد نجاح فيلم"مغنى الجاز"على أن الصوت يمكن له أن يحقق نجاحًا مماثلاً لو تم تقديمه فى فيلم روائى طويل، ومن خلال أداء تمثيلى تتطابق فيه حركات الشفاه مع الصوت المسجل، وبمجرد أن أدركت شركات هوليوود الأخرى هذه الحقيقة، اندفعت بدورها إلى الصوت. وفى الحقيقة أن الدافع وراء هذا التحول السريع يكمن فى أن التقنية الجديدة سوف تساعد على خفض التكاليف التى كان يتم إنفاقها على المصاحبة الموسيقية"الحية"فى دور العرض السينمائية الكبرى، وأن هذه التكاليف التى يمكن توفيرها تغطى تكاليف تحويل وتزويد دور العرض بأدوات السينما الناطقة، (وهى الميزة التى لم يكن من الممكن لدور العرض الصغيرة أن تتمتع بها) . وهكذا تم الاستغناء عن العازفين الموسيقيين، ليتم استبدال الأدوات والآلات التقنية الجديدة بهم، وبحلول عام ١٩٣٠، كانت دور العرض السينمائية الأمريكية قد استكملت تجهيزها بالصوت، وتوقفت هوليوود عن صنع الأفلام الصامتة، ومع ذلك فإن هذا لم يكن هو التأثير الوحيد لعملية التحول إلى التقنية الجديدة.

ففى مايو ١٩٢٨، ومن خلال الدراسة الدقيقة لنظم التقنيات المختلفة للصوت، اتفقت معظم الشركات على تبنى طريقة "الصوت على الفيلم"، والتى كانت تتيحها شركة "ويسترن إلكتريك"، وكان هذا يعنى النهاية الوشيكة لأفلام"فيتافون"التى تصنعها وارنر، وتعتمد على نظام "الصوت على القرص"، كما كان يعنى أيضًا الظهور المفاجئ لشركة جديدة، وهى شركة "راديو- كاسيت – أورثيوم"، أو "آر. كيه. أوه"، والتى أسستها شركة "آر. سى. إيه" التى كانت واحدة من شركات الإذاعة الأمريكية الكبرى، لكنها كانت تسعى إلى ألا تترك مجال صناعة الصور المتحركة للشركة المنافسة "ويسترن إلكتريك". وبمجرد أن قررت معظم الشركات التحول إلى الصوت، دخل هذا الابتكار مرحلة جديدة، فقد شعرت معظم الصناعات السينمائية فى مختلف أنحاء العالم بما حدث فى هوليوود، واستعدت شركتا ويسترن إلكتريك، و"آر. سى. إيه" للتصدير إلى خارج أمريكا، وكان موسم ١٩٢٨ – ١٩٢٩ هو الموسم الذى تميز بالانتشار العالمى للأفلام الناطقة.

أما خارج الولايات المتحدة، فقد كان الاهتمام بالصوت خلال العشرينيات موجودًا لدى مجموعة كبيرة من المهندسين المتخصصين فى صناعات الإذاعة والفونوجراف، وكانت هناك محاولات استمرت لسنوات طويلة لاستخدام تقنية"الصوت على الشريط"، التى ظهرت مجسدة فى ابتكارات أوروبية مثل اختراع المهندس بيرجلاند فى السويد، أو اختراع المهندسين الثلاث الذين ابتكروا طريقة "تراى إرجون" فى ألمانيا، وكذلك المهندسين بيترسين وبولزين فى الدانمارك، وقدم هؤلاء جيمعًا عروضًا تجريبية لابتكاراتهم فى بداية العشرينيات، لكن صناعة السينما الأوروبية لم تظهر إلا اهتمامًا قليلاً بإنجازاتهم. لهذا فإن فترة الانتقال إلى الصوت فى أوروبا واليابان وأمريكا اللاتينية لم تبدأ إلا مع موسم ١٩٢٨-١٩٢٩، مع العرض الجماهيرى الأول للأفلام الأمريكية الناطقة.

ولقد أثار وصول هذه الأفلام إلى أوروبا ردود الأفعال من الشركات الأوروبية المتخصصة فى الإلكترونيات، التى سرعان ما بدأت تنظيم مقاومتها، لتدخل هذه الشركات فى حرب تسجيل براءات الاختراع، التى كانت تعنى مئات الملايين من الدولارات بمعيار ما يمكن أن تدره الأفلام الناطقة من شباك التذاكر فى أوروبا، وهو ماجذب اهتمام رجال المال والصناعة، لتتأسس خلال عام ١٩٢٨ شركتان قويتان، وكانت الشركة الأولى هى "تون بيلد سينديكات إيه. جى" أو "توبيس"، والتى امتلكت حق استخدام الابتكار المهم "تراى إرجون" كواحد من أصولها الأساسية، التى تم إنشاؤها عن طريق رأسمال هولندى سويسرى مشترك، وبمساهمة ألمانية صغيرة. أما الشركة الأخرى فكانت "كلانج فيلم جى. إم. بى. إتش"، والمدعومة بالإمكانيات الصناعية لشركتين ألمانيتين مهمتين فى عالم الإلكترونيات، هما شركة "إيه.إى.جى"، وشركة "سيمنز". وفى مارس ١٩٢٩ اتفقت "توبيس" و"كلانج فيلم" على تكوين اتحاد مالى وصناعى بهدف محاربة الغزو الأمريكى، وبغرض السيطرة على صناعة السينما الأوروبية، وقد استخدمتا حق براءات الاختراع والانتفاع بها لرفع دعاوى قضائية من أجل تعويق منافيسها الرئيسيين، فى الوقت الذى قامتا فيه بالاستفادة من الحواجز اللغوية والقيود على الاستيراد، وهكذا استمرت حرب براءات الاختراع حتى يوليو ١٩٣٠.

لقد كان الصراع من أجل السيطرة الصناعية وحدها كافيًا لكى يهز أسس صناعة السينما فى العالم كله، لكن تلك الفترة من عدم الاستقرار ازدادت عمقًا فى تأثيرها بسبب الحاجز اللغوى. فعلى حين كان الفيلم الصامت قابلاً للعرض فى كل أنحاء العالم، فإن الفيلم الناطق أصبح سجينًا للغة التى ينطق بها، خاصة أنه لم تكن قد ظهرت آنذاك تقنيات مثل "الترجمة على الشريط"، كما سوف يستغرق الأمر بضع سنوات لتطوير تقنية "الدوبلاج"، واستخدامه على نطاق واسع. علاوة على ذلك، فقد كانت معظم الأفلام ناطقة باللغة الإنجليزية، مما كان يؤذى مشاعر الاحترام للذات عند المتفرجين فى البلدان غير الناطقة بالإنجليزية، كما كانت عاملاً فى استثارة الأحاسيس القومية فى هذه البلدان. لذلك منعت إيطاليا عرض الأفلام الناطقة بغير اللغة الإيطالية، كما اتخذت فرنسا وإسبانيا وألمانيا وتشيكوسلوفاكيا والمجر إجراءات وقائية مماثلة.

لذلك كله، فإن سوق السينما العالمية التى سيطرت عليها هوليوود لفترة تزيد على عقد من الزمن، بدأت فجأة فى التحلل، لتنقسم إلى عدة أسواق متباينة بقدر تباين اللغات ذاتها. وفى البداية، فإن تلك الحواجز اللغوية كان يتم تجاوزها بعدم اعتماد الفيلم الموسيقى على الحوار وحده، وكان من الضرورى أن يتضمن أغنيات تضمن استمتاع المتفرج أيًا كانت لغته الأصلية، وبدون استخدام الترجمة، ولأن الفيلم الموسيقى كان نمطًا سينمائيًا جديدًا يتمتع بجماهيرية هائلة، فإن هوليوود وجدت الحل السعيد بأن تصنع الأفلام الموسيقية بأعداد كبيرة، من أجل توزيعها فى كل أنحاء العالم. على الرغم من ذلك، فإن الفيلم الناطق الذى يحتوى على كم هائل من الحوار واجه مشكلة حقيقية، وهكذا فإن الحوار كان يشكل خطرًا يهدد هوليوود كمركز لصناعة السينما العالمية، لذلك فإن هوليوود اضطرت لفترة من الزمن أن تتخلى عن مركزيتها كحل وحيد لمشكلة اللغة. وبحلول عام ١٩٣٠، قامت شركات سينمائية أمريكية عديدة بالاستثمار فى صناعة السينما الأوروبية، فقد قامت شركة باراماونت ببناء أستوديو ضخم فى"جوانفيل" فى فرنسا، لإنتاج أفلام ناطقة بلغات متعددة، حيث كان يتم تصوير الفيلم نفسه بالعديد من اللغات باستخدام نفس الديكور والأزياء، ولكن بممثلين مختلفين ينتمون إلى بلدان مختلفة. كما قامت شركة وارنر

بإنتاج مشترك فى ألمانيا لفيلم ناطق بعدة لغات، هـو "أوبـرا القـروش الثلاثـة" (١٩٣٠) من إخراج جى. دابليو. بابست، قبل أن تضمن لنفسها نصيبًا مهمًـا مـع أكبر الشركات الأوروبية المتخصصة فى إنتاج الأفـلام الناطقـة، وهـى شـركة توبيس. أما شركة "مترو- جولدوين - ماير" فقد تعاملت مـع المـشكلة بطريقـة مختلفة، حيث قامت بدعوة الممثلين الأجانب إلى الولايات المتحدة، من أجل التمثيل لأفلام ذات لغات متعددة داخل أستوديوهات هوليوود، وهكذا اسـتطاعت "متـرو- جولدوين - ماير" أن تستفيد من نجومها الأمريكيين فى هذا الاتجـاه، مثلمـا هـو الحال فى فيلم"أنا كريستى"(١٩٣٠)، حيث قامت جريتا جاربو المولودة فى الـسويد بلعب دور مهاجرة سويدية تتحدث الإنجليزية والألمانية بلكنة أجنبية. كمـا قامـت بريطانيا بإنتاج هذه الأفلام متعددة اللغات فى عام ١٩٢٩، عندما أخرج إى. إيـه. دوبونت فيلم "أتلانتيك" بالإنجليزية والألمانية والفرنسية. لكن هذا الحل بإنتاج نفـس الفيلم بلغات متعددة ظل حلاً باهظ التكاليف.

وهكذا بدا المستقبل كئيبًا أمام الشركات الأمريكية بين عامى ١٩٢٩و١٩٣٢، ليس فقط بسبب الكساد الاقتصادى الذى كان قد بدأ فى تلك الفترة، لكن أيـضًا لأن حلول الصوت أطلق عنان العوامل التى قوضت دور هوليوود الريادى فى صناعة السينما العالمية، وهى العوامل التى لم تقتصر على توقف التصدير بسبب عوائـق اللغة ومنازعات حقوق أجهزة الصوت خارج الولايات المتحدة، بل أيـضًا بـسبب تعارض سياسات شركة" ويسترن إليكتريك"وسياسات هوليوود خلال تلك الفترة.

أما المنافسون الأوروبيون فقد كان لديهم الأسباب لكى ينظروا إلى المستقبل نظرة متفائلة؛ لأنهم كانوا يأملون فى تحسين وضعهم بسبب تفكك هوليوود، ومـن بين هؤلاء المنافسين كان اتحاد"توبيس - كلانجفليم"الذى طالب بنصيبه فى الـسوق العالمية مع شركة "ويسترن إليكتريك"، كما أن صـنـاع الأفـلام بـدأوا يحلمـون بصناعات سينما قومية تحميها حواجز اللغة، وبالفعل فإن الـصوت أثـر بـشكل إيجابى على الإنتاج السينمائى فى بلدان مثل فرنسا والمجر وهولندا. بل إن الكنيسة الكاثوليكية الرومانية وضعت خططًا لاحتكار إنتاج "الفيلم الكاثوليكى" الناطق، وهو

ما تجسد فى شركة"إيدوفون العالمية"التى تأسست على امتلاك حقوق إحدى براءات الاختراع التى حصل عليها أحد رجال الدين، وقد كتبت صحيفة كاثوليكية فى عام ١٩٣١: "هذه فرصة عظيمة، وهبة من الله، لكى نتدخل فى صناعة السينما العالمية الهائلة، وإما الآن أو لن يحدث ذلك أبدًا". لقد كانت أوروبا آنذاك تزحز بالآمال والأوهام.

لقد تمت مواجهة تحدى"توبيس – كلا نجفليم"فى النهاية فى باريس خلال شهر يوليو ١٩٣٠، حيث عقدت شركات الإلكترونيات الأمريكية والأوروبية مؤتمرًا أدى إلى تأسيس اتحاد صناعى جديد. وطبقًا لهذه الاتفاقية أصبحت أوروبا مركزًا للسيطرة الفعلية لاتحاد "توبيس-كلانجفيلم"، وهو الاتحاد الذى كان له الحق فى استغلال حقوق ملكية تقنيات الصوت والأفلام فى أوروبا. (لقد كانت الدانمارك استثناء فى هذا المجال، حيث نجح بترسين وبوليسن فى تحدى اتحاد "توبيس – كلانجفيلم"، وذلك عن طريق تسجيل براءة اختراعهما) .

أما بقية العالم، فقد أصبح منطقة أمريكية فى بعض البلدان، أو مفتوحًا للجانبين الأمريكى والأوروبى فى بلدان أخرى، كما اتفقت شركتا "ويسترن إليكتريك" و"آر. سى. إيه". على مبدأ التبادل أو المقايضة مع الشركات الأوروبية، ليسمحا للأفلام الهوليوودية بأن تستخدم التقنيات الأوروبية فى مقابل السماح للأفلام الأوروبية باستخدام التقنيات الأمريكية. وهكذا تم فى النهاية الانتصار على اتحاد "توبيس – كلانجفيلم" الذى ترك باريس نهائيًا.

وقد شهد عام ١٩٣٢ انطلاقة فى طريق حل مشكلة اللغة، عندما تم إدخال طريقة الدوبلاج كطريقة سائدة ومعترف بها لترجمة الأفلام الناطقة للغات المهمة، بينما أصبحت طريقة "الترجمة على الشريط" هى الحل للمناطق ذات اللغات الأقل أهمية. ولقد استغرقت تقنية الدوبلاج أربع سنوات لكى تتطور، وفى عام ١٩٣٣ والأعوام اللاحقة، استطاعت هوليوود وشركاتها أن تتجاوز هذه العقبة، على الرغم من أن قانون حصص الاستيراد وفترة الكساد الاقتصادى كانا لايزالان يمارسان دورهما السلبى. وهكذا فقد صناع الأفلام الأوروبيون أوهامهم، وتوقفوا عن

الأحلام، حين استطاعت هوليوود أن تنتج أفلامها فى الولايات المتحدة من جديد، وتحول أستوديو "جوانفيل" الذى تملكه بارماونت إلى مركز كبير للدوبلاج.

الثورة فى تقنيات دور العرض

يمكن تقييم نتائج عصر الصوت فى ضوء مستوى وكيفية إنتاج الأفلام فى تلك الفترة، على الرغم من أن التغيرات التقنية فى دور العرض السينمائى، والتغيرات على مستوى المشاهدة الجماهيرية، تمثل بدورها أدوات مهمة لتقييم نتائج عصر الصوت، فلم يغير الصوت طريقة إنتاج الأفلام فقط، لكنه غير أيضًا طريقة عرض هذه الأفلام وعلاقتها بالمتفرج، وفى الحقيقة، فإنه كان على جذور ثقافة السينما الصامتة أن تتلاشى، لكى تفسح مكانًا لنهضة الأفلام الناطقة، ففى المقام الأول كان تحول الأوركسترا من مكانها تحت منصة المسرح إلى شريط الصوت علامة فارقة على نهاية كون فن السينما مكونًا من وسائط فنية متعددة تتضمن عروض الأداء الموسيقى والتمثيلى الحية، ليصبح فن السينما وسيطًا فنيًا مستقلاً بذاته. وقد أصبحت المصاحبة الموسيقية بواسطة أوركسترا حية مسألة غير ضرورية، كما لم يعد ضروريًا أن يقوم صاحب دار العرض بتضمين عروض مسرحية حية داخل عرضه السينمائى. ومن ناحية أخرى، فإن الأفلام لم تعد تأتى إلى دار العرض كسلع نصف مصنعة (تحتاج إلى إضافات أخرى خلال مرحلة العرض)، وإنما أصبحت سلعًا كاملة الصنع، وهكذا وضعت التقنية الجديدة نهاية لإمكانية تقديم عروض مختلفة ومتباينة لنفس الفيلم، فالأفلام الناطقة تتيح وحدها العرض كله، فى استقلال كامل عن أى وسيط فنى آخر، بحيث يصبح العرض السينمائى للفيلم واحدًا وموحدًا فى كل أنحاء العالم، ومن ناحية ثالثة، فقد تغير تعريف السينما تغيرًا تامًا، عندما أصبحت الموسيقى والمؤثرات الصوتية- التى كانت فى السابق عنصرًا حيًا من سياق العرض - جزءًا متكاملاً ومسجلاً مع النص الفيلمى نفسه، وكنتيجة لذلك فإن السياق الفيلمى أصبح مستقلاً بذاته، وهو ما أدى فى النهاية إلى ظهور مفاهيم جديدة فى نظرية الفيلم والنقد السينمائى.إن

التحول للصوت لم يغير فقط من ظروف الإنتاج والعرض، وإنما غير أيضًا قواعد مشاهدة الفيلم، فلم يعد المتفرجون يدخلون إلى عرض تتعدد فيه الوسائط الفنية، لا تحتل الشاشة فيه إلا جزءًا من العرض، لكنهم أصبحوا الآن يدخلون دار العرض لكى يروا (ويسمعوا) فقط مايعرض على الشاشة. وهكذا فإن غياب الأوركسترا الحية أدى إلى تحول الإثارة النابعة من مشاهدة الأفلام من حدث اجتماعى يدور بين أربعة جدران، إلى علاقة خاصة بين الفيلم وصانعه من ناحية والمتفرج من ناحية آخرى، وبذلك تلاشت أو كادت قدرة صاحب دار العرض أو المتفرج على التدخل فى عملية التواصل التى أصبح الفيلم وحده يمتلكها امتلاكًا كاملاً.

ويوضح قانون السينما فى هولندا تلك التغيرات على نحو نموذجى، فقد كان القانون الذى وضعت مسودته الأولى فى فترة السينما الصامتة يضع علاقة واضحة بين الأفلام الصامتة وعرضها، فبينما كان من الضرورى أن تتولى السلطة المركزية الإشراف على الأفلام، كان على السلطات المحلية أن تقوم بالإشراف على المصاحبة الموسيقية واللفظية التى تصاحب عرض الأفلام، لكن عندما قامت التقنيات الجديدة بنقل الصوت (وكل عناصر المصاحبة الصوتية) من دار العرض إلى الأستوديو، فإن السلطة المركزية أصبحت قادرة وحدها – دون الاستعانة بالسلطات المحلية- أن تتحكم فى جميع عناصر العرض. ومع ذلك، فإن هذا القانون لم يقم بإلغاء تدخل السلطات المحلية، وهو ما أدى إلى تنازع السلطات فى المستويات السياسية العليا فى هولندا بين الحكومة والبرلمان خلال عام ١٩٣٠.

لقد شكل التخلص من فرق الأوركسترا من دور العرض نوعًا من المأساة الاجتماعية، ففى العشرينيات كانت السينما هى أكثر المجالات توظيفًا للعازفين الموسيقيين، لذلك وجد الآلاف منهم أنفسهم بلا عمل، كما فقد أيضًا العديد من فنانى الفودفيل مصدرًا رئيسيًا للعمل، حيث لم تحتفظ إلا دور عرض قليلة فاخرة بعدد قليل من العازفين الموسيقيين، وبعرض مسرحى جانبى كوسيلة تسلية حية، وهو الأمر الذى استمر كواحد من التقاليد حتى الستينيات. وبينما وجد البعض القليل من أصحاب

المواهب الموسيقية العظيمة فى تلك الفترة فرصة للعمل من خلال الإذاعة، فإن العدد الأكبر من الموسيقيين لم يكن لديهم مثل هذا البديل، فتم الاستغناء عنهم بالجملة فى نفس الوقت الذى بدأ فيه الكساد الاقتصادى وانتشار البطالة.

كما أن تزويد دور العرض بإمكانات الصوت ترك تأثيرًا على المنافسة بين هذه الدور، فقد استفادت دور العرض الفخمة وحدها بهذا الابتكار، الذى أدى إلى توفير العديد من النفقات، لكن هذا الأمر جعلها من ناحية أخرى تفقد بعض عناصر الجذب المميزة التى كانت تجعلها مختلفة عن دور العرض الصغيرة؛ فقد أتاحت الأفلام الناطقة فرصة متساوية للعرض فى جميع دور العرض فى العالم كله، وهو ما أدى إلى تقويض أثر الفارق الهائل بين مستويات دور العرض، والذى كان يشكل عاملاً مهمًا فى عصر السينما الصامتة.

من ناحية أخرى، فإن نقاد السينما فى كل أنحاء العالم، خاصة هؤلاء الذين كانوا يدافعون عن الفيلم كفن، وجدوا صعوبة كبيرة فى قبول التقنية الجديدة واستيعابها فى رؤيتهم الجمالية، وهو رد الفعل الذى يمكن تفهمه، إلا أنه لا يخفى احتواؤه على التناقض، فقد زاد الصوت من استقلالية الفيلم بتقليص دور السلطات المحلية على العروض، وهو ما أسهم فى صياغة مفهوم السينما كفن مستقل بذاته، وهى القضية الجوهرية التى كانت موضع نقاش خلال العشرينيات. ومع ذلك، فإن أصحاب مفهوم السينما كفن مستقل رفضوا الفيلم الناطق؛ لأنه كان بالنسبة إليهم يعنى نهاية السينما الصامتة، وموت الفن السابع، ولقد استغرق الأمر وقتًا لكى تستوعب نظرتهم الجمالية الظروف الجديدة، بل إن بعضهم – مثل صاحب النظرية السينمائية"رودولف آرنهايم"– لم يستطع تقبل الفيلم الناطق على الإطلاق.

كما أدخلت الثورة فى الفيلم الناطق تجربة جديدة وغير مسبوقة فى تقبل الجماهير للغات أجنبية، فمن الملاحظ أن معارضة اللغات الأجنبية لم تكن موجهة على نحو مباشر ومحدد تجاه الأفلام الأمريكية وحدها، فقد أبدى الجمهور التشيكى اعتراضًا على تزايد عرض الأفلام الناطقة بالألمانية خلال عام ١٩٣٠، كما أثار عرض فيلم "العار الأبدى" من إخراج جوستاف أوشيشكى مظاهرات ضد ألمانيا

إلى الحد الذى جعل الحكومة التشيكية تفرض حظرًا على الأفلام الألمانية. (ولقد ثارت الأقاويل بأن شركات السينما الأمريكية قد ساهمت على التحريض ضد السينما الألمانية بدافع المنافسة) . ولم يكن ممكنًا ألا تبدى ألمانيا رد فعل مباشرًا ضد هذا الهجوم، فقد قامت دور العرض الألمانية بفرض مقاطعة على كتاب المسرح التشيك، وقامت ثمان من دور الأوبرا بإلغاء عرض للمؤلف الموسيقى يانوش ياناتشيك، كما رفضت الإذاعة الألمانية أن تذيع الموسيقى التشيكية. وهكذا فقد بدا أن العالم فى حاجة عاجلة لتقنيات الترجمة، لكن ذلك استغرق سنوات عديدة قبل أن تسود طريقة"الترجمة على الشريط"أو طريقة الدوبلاج، لتصبح هذه أو تلك حلاً مقبولاً وسائدًا فى صناعات السينما فى العالم كله.

التعديلات فى"نظام الأستوديو"

كان دخول الصوت بداية فترة من التجريب الفنى، سواء على مستوى صناعة الفيلم التجريبى أو التقليدى، وقد تجسدت التجارب الشكلية فى أوروبا، من خلال الحركة الطليعية، على الرغم من أن إنجازها ظل ضئيلاً. ومن الأمثلة المهمة فى هذا المجال فيلم والتر روتمان "لحن إلى فيلت" (ألمانيا – ١٩٢٩)، وفيلم دزيجا فيرتوف "الحماس" (الاتحاد السوفيتى – ١٩٣٠)، وفيلم يوريس إيفنز "راديو فيليبس" (هولندا – ١٩٣١)، وقد اشتركت هذه الأفلام فى بعض الملامح، فقد كان الفنانون الطليعيون يقومون بتوليف الصوت بنفس طريقة توليف الصورة، بخلق عوالم سمعية موازية للعوالم البصرية. كما أن من السمات الخاصة لهذه الأفلام معالجة جميع الأصوات على قدم المساواة، فلم تكن هناك أفضلية لواحد من العناصر الصوتية، سواء الموسيقى أو الصوت البشرى أو الضجيج أو حتى الصمت، على حين كان الفيلم الروائى الناطق فى العادة يهتم بأحد هذه العناصر ويهمل الأخرى. (لقد كانت هذه المعالجة لشريط الصوت توضح ميلاً لمذهب"فن الضجيج"الذى كان يدافع عنه الفنان الطليعى الإيطالى لويجى روسولو) . وهكذا

كان الطليعيون يتحاشون استخدام الحوار، وظلوا يميلون لقاعدة عدم استخدام "النطق" (أو التعبير بالكلمات) كجوهر لفن الفيلم.

لهذا فإن السينما الطليعية أثبتت أن لها مستقبلاً محدودًا جدًا، مما أدى إلى انحدارها مع عصر الصوت، ولم يكن هذا الانحدار مجرد نتيجة للتقنية الجديدة كما كان النقاد يزعمون فى تلك الفترة، فالحقيقة أن السينما الطليعية عانت من ضيق أفقها الفنى قبل حلول عصر الصوت (وهو ما شمل الحركة الطليعية كلها، ولم يكن قاصرًا فقط على عالم السينما) .لقد عجل الصوت بتوقف السينما الطليعية، بشكل لم تستطع فيه السينما الطليعية أن تعود للحياة مرة أخرى.

وخلال هذه الفترة، بذل صناع الفيلم التقليدى جهدًا حقيقيًا لتقديم ابتكاراتهم فى هذا المجال، فقد بدأت الشركات الكبرى فى هوليوود وبرلين فى اكتشاف إمكانات الصوت داخل الإطار الروائى القديم، ومن أجل تحقيق هذه الغاية كان عليها أن تستوعب وتتكيف مع التقنيات الجديدة وأدواتها، وتعدل من بناء أستوديوهاتها. فعلى سبيل المثال، كان من الضرورى أن تكون حوائط الأستوديو مانعة للصوت، كما ينبغى منع صوت الأزيز الذى تحدثه المصابيح الضوئية الكربونية وهدير آلات التصوير. ومن أجل التحكم فى عملية تسجيل الصوت، كان على الأستوديو أن يقوم بتوظيف نوع جديد من المتخصصين (على الأخص مهندسى الكهرباء)، وأن تقوم بتوليف الأفلام بأدوات جديدة كان ينبغى اختراعها.

لقد سارت هذه الاستثمارات وغيرها فى مجال التقنيات جنبًا إلى جنب مع التجريب الفنى بشكل مكثف، على الرغم من أن هذه التجارب لم يكن مقصودًا بها تطوير أساليب جديدة (كما فعلت الحركة الطليعية)، بل على العكس، كانت كل الجهود الإبداعية تسير فى اتجاه تطويع الصوت داخل الممارسات التقليدية لصناعة الأفلام وأشكالها السردية المتعارف عليها لرواية القصص، وبهذه الطريقة فإن الخصائص والإمكانات التعبيرية للميكروفون تم اختبارها ومقارنتها مع خصائص وإمكانات الكاميرا. لقد كان على الميكروفون أن يصبح الأذن، فى الوقت الذى كانت الكاميرا تمثل العين بالنسبة للمتفرج، كما أن"لقطة وجهة النظر"(التى نرى

فيها على الشاشة ماتراه إحدى شخصيات الفيلم) يمكن مقارنتها بما يمكن أن نطلق عليه"مسمع وجهة النظر"(حيث نسمع ماتسمعه إحدى الشخصيات)، كما أن"مسافة الكاميرا"يمكن مقارنتها مع"مسافة الميكروفون"، والعمق البصرى مع المنظور السمعى. لقد امتد قاموس صناعة الفيلم والنقد السينمائى ليشمل مجموعة من المفاهيم التى نبعت من هذه المقارنة بين الصوت والصورة.

ولقد أكد الناقد السينمائى الفرنسى أندريه بازان على استمرارية الأسلوب (من عصر السينما الصامتة إلى عصر السينما الناطقة) فى إحدى مقالاته المهمة فى عام ١٩٥٨، حيث تساءل : "هل شهدت حقًا السنوات بين عامى ١٨٢٨و١٩٣٠ مولد سينما جديدة؟"، ولكى يجيب بازان على هذا السؤال، عاد إلى السينما الصامتة، وطبقًا لوجهة نظره فإنه كان هناك دائمًا أسلوبان موجودان جنبًا إلى جنب خلال فترة السينما الصامتة، الأول هو الذى يفضل التوليف، أما الآخر فيميل إلى الميزانسين، كما رأى بازان أن الأسلوب الأول قد سيطر على السينما الصامتة، بينما أصبح الأسلوب الثانى أكثر بروزًا بعد حلول عصر الصوت. إن هذا التأكيد على الاستمرارية فى الانتقال من السينما الصامتة إلى السينما الناطقة قد وجد قبولاً وتطويرًا فى الدراسات النقدية والنظرية السينمائية اللاحقة، فقد أثار الصوت ابتكارات أسلوبية، ولكنها ظلت داخل الحدود الضيقة للسينما التقليدية. وعلى سبيل المثال، كانت الأفلام الناطقة تميل إلى اللقطات الطويلة زمنيًا، كما كانت تميل (على عكس ما كان يقوله المؤرخون القدامى) إلى حركة الكاميرا أكثر مما كانت تفعل السينما الصامتة، فقد كان على الفنان السينمائى أن يعوض بطء الإيقاع الذى يسببه الحوار المنطوق عن طريق إعادة تكوين الكادر وحركة الكاميرا والتعاقب السريع للمشاهد، وهو ما يمكن أن نراه فى الأفلام الأمريكية، بالإضافة إلى الأفلام الألمانية والفرنسية خلال الثلاثينيات. وبشكل عام، فإن الانتقال فى الأسلوب لم يغير فى القواعد الأساسية لطرق السرد الواقعية التى ظهرت إلى الوجود خلال فترة السينما الصامتة.

كما أن أسلوب الموسيقى التصويرية الذى تم إتقانه خلال فترة السينما الصامتة، أعيد استخدامه بطريقة أو بأخرى خلال فترة السينما الناطقة، لكن أكثر الفروق أهمية كان بالطبع هو أن الموسيقى قد أصبحت جزءًا من العالم السينمائى، حين نرى على سبيل المثال على الشاشة فرقة أوركسترالية تقوم بالعزف، أو مغنيًا يؤدى أغنية. علاوة على ذلك. فإن الفيلم الناطق أخضع الموسيقى ليس فقط للصورة، ولكن للحوار أيضًا، لكى يجعلها فى النهاية مجرد خلفية، كما أن الفرق الموسيقية الكبيرة ذات الآلات النحاسية والإيقاعية، التى أصبحت شائعة فى دور العرض السينمائى الفاخرة فى الغرب، فى محاكاة لموسيقى الجاز الأمريكية، قد استبدل بها موسيقى سيمفونية، والتى كانت ابتكارًا أوروبيًا ينتمى للقرن التاسع عشر. وقد كانت الأستوديوهات تفضل الآلات الوترية وآلات النفخ الخشبية، وقامت هوليوود بتوقيع عقود مع المؤلفين الموسيقيين المتمرسين بالموسيقى الأوروبية الكلاسيكية، مثل إيريك كورنجلود، وماكس شتاينر، وسوف يستغرق الأمر وقتًا طويلاً قبل أن يتم قبول الفرقة الموسيقية الكبيرة لكى تعزف موسيقى الأفلام مرة أخرى. كما تم اختزال الأوركسترا الموسيقى السينمائية فى تلك الفترة إلى نوع من المصاحبة الموسيقية لآلة البيانو التى كانت تصاحب عروض أفلام الـ "سلابستيك" الصامتة.

وقد كان فن كتابة الحوار جديدًا على السينما، لذلك فقد تم استيراد المتخصصين فى هذا المجال من عالم المسرح، وهكذا تم توظيف كتاب المسرح الموهوبين- بشكل لم يسبق له مثيل- داخل صناعة السينما. لقد كانت الكلمة المنطوقة لا تساعد فقط على التوصيل اللغوى لمضمون السيناريو، ولكن كان ينبغى على الممثل أن يتميز بصوت يساعده على أداء شخصيته، وفى بداية الثلاثينيات أصبح النجوم مميزين بأصواتهم بنفس القدر الذى كانوا مميزين بوجوههم، وقامت هوليوود بتطوير تنويعات عديدة على أساليب الإلقاء والحديث، بدءًا من خشونة حديث رجال العصابات مثل جيمس كاجنى، إلى العبارات ذات المعانى المزدوجة عند ماى ويست، والنكات ذات التوريات والتلاعب اللفظى عند جروشوماركس. لكن هذه السمات الخاصة فى طرق الحديث كانت تتعرض لأن

تفقد تأثيرها فى البلدان الأجنبية حيث يتم"دبلجة"الأصوات، فقد أدى الدوبلاج إلى تأثيرات سلبية على نظام النجوم، كما أن الحوار كان له تأثيره فى التأكيد على الخصوصية الثقافية للفيلم، وهو ماكان يضيع مع طريقة الدوبلاج، وعلى سبيل المثال، فإن الأفلام الأمريكية الصامتة كانت تمارس تأثيرها الواضح على المتفرج الأوروبى، بينما كان ينبغى على الكلمة المنطوقة- دون حواجز اللغة – أن تساعد على تحقيق تأثير واقعى أكثر عمقًا، حيث إن الحوار يصنع الشخصيات والأحداث.

خاتمــة

لم تصل فترة الانتقال إلى خاتمتها فى كل البلدان فى نفس الوقت، فبينمـا تـم تجهيز دور العرض الأمريكية بتقنيات الصوت مع بداية عام ١٩٣٠، فإن ذلـك لـم يتحقق فى كل بلدان العالم إلا بعد ثلاث سنوات على الأقل، حيث انتهت بلدان شـمال أوروبا – بريطانيا وألمانيا والدانمارك وهولندا – من ذلك التحول فى عـام ١٩٣٣، ثم تلتها فرنسا وإيطاليا بعد عامين أو ثلاثة، أما أوروبا الشرقية فقد احتاجـت لفتـرة أطول لكى تلحق بهذا التغيير، أما فى اليابان فقد تأجل هذا التحول لعدة سنوات بسبب معارضة طائفة الـ "بينشى" (أو الحكواتى)، وفى خلال تلك الفتـرة مـن الانتقـال شهدت دور العرض تواجد الفيلم الصامت والناطق على حد سواء.

وعلى الرغم من أن الصوت كان سببًا فى توقف مسيرة السينما فـى أن تصبح فنًا عالميًا، وهى الميزة التى ميزت صناعة السينما منذ بدايتها، فإن كون فن السينما فنًا عالميًا لم يتوقف على أية حال. وربما تكون هوليوود قد عانت من نوع من الاضطراب لفترة من الزمن، لكنها استطاعت البقاء على قيد الحياة خلال فترة الانتقال. وسوف تسيطر صناعة السينما الأمريكية على العالم مرة أخرى فى عـام ١٩٣٣، كما فعلت فى عام ١٩٢٨، فيما عدا بعض البلدان، مثل ألمانيـا وإيطاليـا والاتحاد السوفيتى، التى كانت تفرض قيودًا استيرادية صـارمة علـى الأفـلام الأمريكية. وفى الحقيقة أن الفيلم الناطق قد ساعد فى النهاية على عمليـة تحويـل السينما إلى فن عالمى؛ لأن الفيلم أصبح سلعة كاملة التصنيع، ليمكن عرضـه فـى أى مكان، ويسهل توزيعه على نطاق العالم كسلعة جـاهزة للاسـتهلاك، كمـا أن الصوت أنهى الفروق المحلية فى عملية العرض، وضمن نوعًا من التوحيد القياسى لهذا العرض فى كل أنحاء العالم، كما أنه قلل من الفروق الأسلوبية على مـستوى العالم، مما جعل الأفلام تبدو أكثر تقاربًا وتجانسًا. وباختصار، فإن الصوت يمثـل علاقة فارقة فى بداية مرحلة جديدة أدت إلى تكامل صناعة الفن والسينما.

ولكننا يجب أن نشير أيضا إلى بعض الانقطاعات التى حدثت فى تلك الفترة، فمنذ عام ١٩٣٢ انقسم العالم إلى بلدان تفضل طريقة الدوبلاج، و بلدان أخرى ترفضها و تميل إلى طريقة طبع الترجمة على الشريط. وقد كان هذا الميل لهذه الطريقة أو تلك ينبع من عادات المشاهدة أو"الفرجة"فى كل بلد، وهو ما انتقل فيما بعد إلى عالم التليفزيون. لكن الأمر لا يبدو بهذا القدر من البساطة و الوضوح بحيث نفسر السبب فى اختيار إحدى الطريقتين فى ترجمة الحوار، فعلى الرغم من أن طريقة الدوبلاج أكثر تكلفة، مما يجعلها لا تدر ربحًا إلا إذا وجهت إلى عدد من البلدان تتحدث لغة واحدة و تحتوى على عدد كبير من السكان، فإن الدافع الاقتصادى لم يكن دائمًا هو العامل الحاسم، فقد اختارت اليابان طريقة طبع الترجمة على الشريط، على الرغم من أن الدوبلاج قد يكون الطريقة الأكثر عملية من الناحية الاقتصادية فى هذا البلد ذى العدد الوافر من السكان. من جانب آخر، فإن اختيار طريقة الدوبلاج تأثرت بالنزعات القومية فى عدد من البلدان، بدعوى الخوف من أن سماع لغات أجنبية فى السينما يمكن أن يفسد اللغة الأم، كما قد يؤثر على الثقافة القومية، وإن كان هذا الزعم يبدو واهيا عندما ننظر إليه اليوم. وربما كان الأمر على العكس تمامًا، فهناك من يؤكد أن اللغات الأجنبية فى السينما و التليفزيون يمكن أن تؤدى إلى وعى أعمق بالهوية القومية، بنيما تبدو الترجمة على الشريط كإشارة دائمة للمتفرج على أن هناك فجوة بين البلد الذى أنتج هذا الفيلم وبين مكان عرضه، وهى الإشارة التى تفتقدها طريقة الدوبلاج، حيث إن هذه الطريقة تؤثر فى عملية تبادل الثقافات التى تمشى جنبا إلى جنب مع تبادل انتشار الأفلام؛ لأن الثقافة لا تنتقل فقط عبر الكلمات، وإنما عبر الصور أيضًا. وهذا هو السبب فى أنه ليس من المنطقى أن نفترض أن الهوية الثقافية يمكن الدفاع عنها بمنع سماع اللغات الأجنبية على الشاشة، بل إن الدفاع الحقيقى عن الهوية القومية يأتى من إنتاج الأفلام و برامج التليفزيون باللغة الأم.

ومن الآثار الإيجابية المهمة للتقنية الجديدة للصوت فى السينما كان ازدهار الإنتاج السينمائى فى جميع أنحاء العالم بسبب الاحتياج المفاجئ للأفلام الناطقة باللغات القومية، فقد وصلت السينما الفرنسية إلى الذروة بإنتاج ١٥٧ فيلما روائيا

طويلا فى عام ١٩٣٢، بعد أن بلغت أقل مستوى للإنتاج فيها بعدد ٥٢ فيلما في عام ١٩٢٩، غير أن تبنى طريقة الدوبلاج سوف يؤدى إلى انخفاض مستوى الإنتاج مرة أخرى. إما البلدان الصغيرة مثل المجر وهولندا والنرويج، التى كانت تعتمد فى الفترة السابقة على استيراد الأفلام اعتمادًا كليًا، فقد شهدت فترة ازدهار غير متوقعة لإنتاج الفيلم القومى بلغتها الخاصة، وهذا هو ما حدث أيضا في السينما التشيكية، حيث كانت الصناعة السينمائية تقوم بتطبيق قيود الاستيراد وحواجز اللغة، فقد شهدت تشيكوسلوفاكيا انتعاشا فى إنتاج الأفلام، وفى عدد الجمهور، وفى بناء دور العرض، وقد كانت الأفلام التشيكية الناطقة يتم استقبالها بحماس فى السوق المحلية، مما أدى إلى ظهور حشد من المواهب الأصيلة مثل مارتين فريش وأوتاكار فارفا، ولم يتفوق على السينما التشيكية فى هذا المجال إلا السينما الهندية، حيث استفادت صناعة السينما الوطنية على نحو هائل من الانتقال لعصر الصوت، حيث تم حشد"النمر"الصوتية مع مشاهد المطاردات، وبذلك استطاعت السينما الهندية أن تقوم بالتوفيق بين السينما التقليدية (على النمط الغربى) والتقاليد الوطنية العريقة، وبدون الصوت ربما لم تكن الهند تستطيع أن تصبح أكثر البلدان إنتاجا للأفلام.

إن المخاوف البدهية بأن دخول الصوت يمكن أن يؤدى إلى كارثة (قد تفضى إلى اندثار الأفلام الصامتة الأولى) أثارت الاهتمام بضرورة الحفاظ على تراث السينما، وأصبح مطروحا أن السينما الصامتة قد باتت تراثا معرضا للخطر يستحق الحفاظ عليه للأجيال القادمة لتتصاعد الدعوة من كل مكان بالاتفاق على أهمية وجود"أرشيفات"للأفلام، كمصدر للحقائق و الوثائق التاريخية، و كأعمال فنية جمالية أيضًا. وشهدت تلك الفترة إحساسا بالحنين إلى الماضى (النوستالجيا)، أى إلى عصر السينما الصامتة، ليتم افتتاح دور عرض جديدة مخصصة لكى يرى فيها المتفرج تلك الأفلام العظيمة التى تنتمى إلى الماضى. كما شهدت تلك الفترة أول كتابات عن تاريخ السينما، والمحاولات الأولى لتعريف قواعد الفيلم الصامت، لتقييم ما ينتمى إلى التراث الكلاسيكى و ما لا ينتمى إليه. وهنا تبدأ عملية الانتقاء التى تحدث دائما فى كل محاولات التأريخ، التى تعكس الميل لنسيان مالم يكن المرء

يــريد أن يــراه أو يسمعه فـــى الماضى. وعلى سبيل المثال، فإن الأمر اقتــضى ٥٠ عامًا لكى يصبح متاحًا عرض فيلم صامت بنفس الطريقة التى كان يعرض بها أصلاً فى دور العرض فى وقت إنتاجه، بمصاحبة الأوركسترا الحية.

جوزيف بى . ماكسفيلد

كان جوزيف بى. ماكسفيلد واحدًا من مجموعة صغيرة متعددة المواهب. تم اختيارها للإشراف على عمليات تطوير تقنيات الصوت الجديدة و تطبيقها على الإنتاج السينمائى فى هوليوود. بدأ ماكسفيلد حياته المهنية فى مجال التصميم فى شركة ويسترن إليكترتك عام ١٩٢٠، ثم أنيطت به مهمة تطوير الفونوغراف الجديد لشركة "ايه. تى. اند. تى" (AT&T) فى قسمها المنشأ حديثًا للأبحاث، الذى يحمل اسم "معامل بيل"، وقد أدت أبحاثه فى عام ١٩٢٥ إلى اختراع أول فونوغراف يستخدم إمكانات التسجيل الكهربائى، و تقنية المقاومة الكهربية، والذى تم تسجيله للتسويق تحت اسم "اورثوفونيك فيكترولا" واسم "باناتروب"، وهو الفونوغراف الذى أصبح القاعدة الأساسية للطريقة المعروفة باسم"الصوت فوق القرص"التى ظهرت فى تقنية أفلام "فيتافون".

كما تم تعيين ماكسفيلد رئيسًا للشركة الفرعية التابعة لشركة و يسترن إلكتريك، والمسئولة عن تركيب نظام الصوت الجديد فى دور العرض . ولقد كان ماكسفيلد أيضًا هو أول من اكتشف الأهمية الجمالية و الفنية للتحكم فى صدى الصوت، وكان له دور مهم فى تصميم الطرق العلمية لتطبيق النظم الصوتية والسمعية فى مجال التحكم فى المسافة بين مصدر الصوت وبين آلة التسجيل أو العرض على السواء. كما كان من رواد استخدام ميكروفون واحد لتلحق التطابق بين اتساع مجال الصوت واتساع مجال الصورة، ما كان له أثر كبير على تكيف وقبول هوليوود للتقنية الجديدة.

ولقد أتاحت له فترة التعاون مع ليوبولد ستوكوفسكى – قائد أوركسترا فيلادلفيا – أن يقدم إسهامات مهمة فى مجال تسجيل الموسيقى أيضًا خلال الثلاثينيات، حيث أصبح رائدًا فى طريقة هوليوود (وبقية أنحاء العالم) لاستخدام مستوى انخفاض وارتفاع الصوت، والتحكم فى الصدى، والتلاعب الجمالى بمزج صوتين مختلفين تمامًا، أحدهما مسجل، والآخر حى. و بحلول نهاية الثلاثينيات،

أصبح ماكسفيلد واحدًا من أوائل من أيدوا طريقة استخدام قنوات عديدة على الشريط الصوتى الواحد، وتقنيات الصوت المجسم (الإستريو)، كطرق تؤكد على المساحة الصوتية الكاملة ومدى التردد الصوتى (بذبذباته ونغماته المختلفة)، وتساعد على تحقيق عمق المنظور السمعى.

وبينما اقتصر دور بقية المساهمين فى تقنيات الصوت داخل هوليوود على البحث أو التطوير أو العمل داخل الأستوديو، فإن نشاط ماكسفيلد امتد فى جميع هذه المجالات، سواء على مستوى التطوير التكنولوجى أو التكنيك الجمالى والأسلوبى. ومن خلال خبرته فى "معامل بيل" تعلم تطبيق الوصفات الهندسية، وتحويلها إلى تكنيك أو أسلوب، كما أن اتصاله الدائم مع صناعات السينما والموسيقى أعطاه القدرة على إيجاد حلول عملية. و نحن لا ندين لماكسفليد فقط بالتقنيات التى جعلت الفيلم الناطق فنًا قابلاً للتطبيق والنمو، ولكننا ندين له أيضًا بالتكنيك والتقاليد التى أعطت لهوليوود و شركاتها"الصوت"الخاص بها.

"ريك أولتمان"

سنوات الأستوديو

هوليوود وانتصار "نظام الأستوديو"

بقلم : توماس شاتز

صناعة السينما الأمريكية فى الثلاثينيات

كان عقد العشرينيات هو فترة النمو والازدهار الهائلين لصناعة السينما الأمريكية فى كل قطاعاتها: الإنتاج والتوزيع والعرض، وهى الصناعة التى سرعان ما شهدت امتدادًا كبيرًا عندما أصبحت عادة الذهاب إلى السينما فى أمريكا، وفى العديد من دول العالم، وسيلة التسلية المفضلة. وفى أعقاب تحول الصناعة إلى السينما الناطقة فى موسم ١٩٢٧-١٩٢٨، وهى الفترة التى أطلق عليها "ازدهار الفيلم الناطق"، تأكد أن تلك هى ذروة الفترة الذهبية التى أتاحت عملاً جديدًا للتسويق وجذب المتفرجين عند نهاية عقد الثلاثينيات، مما أدى إلى تعزيز سيطرة شركات هوليوود الكبرى وقوتها. لقد كان ازدهار الفيلم الناطق قويًا فى الدرجة التى جعلت هوليوود تمدح نفسها بوصفها "غير قابلة للتأثر بالكساد الاقتصادى"، وذلك فى نفس الفترة التى شهدت الانهيار الخطير فى"وول ستريت"فى أكتوبر ١٩٢٩، حيث تمتعت صناعة السينما الأمريكية بأفضل سنواتها على الإطلاق فى عام ١٩٣٠، حيث بلغت أرقام مرتادى دور العرض والعائدات الإجمالية وأرباح الأستوديوهات رقمًا قياسيًا.

لكن الكساد الاقتصادى ترك أثره على صناعة السينما الأمريكية فى عام ١٩٣١، وكان هذا الأثر الذى تأخر لفترة أثرًا مدمرًا، فبين عامى ١٩٣٠ و١٩٣٣ تراجع عدد المتفرجين من ٩٠ مليونًا كل أسبوع إلى ٦٠ مليونًا فقط، كما أن عائدات الصناعة تراجعت من ٧٣٠ مليونًا من الدولارات إلى حوالى ٤٨٠ مليونًا، وبينما كانت أرباح الشركات مجتمعة تبلغ ٥٢مليون من الدولارات، أصبحت خسائرها حوالى ٥٥ مليون دولار.وهكذا أغلقت الآلاف من دور العرض السينمائية أبوابها فى بداية الثلاثينيات، حيث كانت تبلغ حوالى ٢٣٠٠٠ دار للعرض لتصبح ١٥٣٠٠ فى عام ١٩٣٥. كما أن الكساد ترك أثرًا فادحًا على الشركات الخمس الكبرى بسبب

خدمة الدين الباهظة على سلسلة دور العرض التى كانت تملكها، حتى إن ثلاثًا من هذه الشركات الخمس- باراماونت وفوكس و"آر. كيه. أو"- عانت من الانهيار المالى فى بداية الثلاثينيات، أما شركة إخوان وارنر فقد استطاعت البقاء وحدها على قيد الحياة عندما تخلصت من حوالى ربع أصولها، لكن شركة"مترو جولدوين ماير"كانت الشركة الوحيدة التى حققت ازدهارًا خلال فترة الكساد بفضل عدم امتلاكها إلا لعدد قليل من دور العرض الفاخرة (التى كانت عبئًا بعددها الكبير لدى الشركات الأخرى)، وبفضل الموارد المالية الكبيرة لشركتها الأم "ليوز انكوربوريشن"، وبفضل أفلامها التى كانت تنتجها شركة "كالفرسيتى".

أما شركات هوليوود الثلاث الصغرى- كولومبيا ويونيفرسال ويونايتد أرتيستس- فقد حققت بعض النجاح فى بداية الثلاثينيات، عندما أنتجت هذه الشركات أفلامًا جيدة، بالإضافة إلى امتلاكها وسائل التوزيع فى أمريكا وخارجها، وهو ماكان متاحًا للشركات الخمس الكبرى أيضًا، لكن العنصر الحاسم كان هو أن الشركات الصغرى لم تكن تملك أى دور للعرض، فبينما كان عدم امتلاك دور العرض عيبًا كبيرًا خلال العشرينيات، فإنه أصبح نعمة ومزية فى فترة الكساد، حيث إن الشركات الصغرى استطاعت أن تتلافى مأزق الاضطرار إلى رهن دور العرض تعويضًا للخسائر وتسديدًا للديون، كما أن الشركات الصغرى كان فى استطاعتها أن تعدل من إنتاجها وسياساتها التسويقية بشكل أكثر فاعلية ومرونة بالمقارنة مع الشركات الكبرى، وعلى سبيل المثال، فإن شركة يونايتد آرتيستس التى كانت فى الأساس شركة لتوزيع الأفلام المميزة لمؤسسيها (شارلى شابلن ومارى بيكفورد ودوجلاس فيربانكس)، ولتوزيع أفلام المنتجين المستقلين المهمين مثل سام جولدوين وجو شينك، اقتصرت على إنتاج اثنى عشر فيلمًا مميزًا كل عام. أما شركتا كولومبيا ويونيفرسال، فقد سارتا فى طريق مختلف، وعدلت مصانعهما لإنتاج أفلام روائية قليلة التكاليف وذات مخاطر تسويقية محدودة، وهى الأفلام التى تنضوى تحت نمط سينمائى جديد ساد خلال الثلاثينيات ويعرف باسم"أفلام حرف ب".

لقد كان الصمود السريع لأفلام"حرف ب". والأفلام التى يمكن عرضها فى برنامج يتضمن عرض فيلمين، نتيجة مباشرة للكساد، فمن أجل جذب الجماهير فى تلك الفترة الاقتصادية الصعبة، بدأت معظم شركات السينما الأمريكية فى عرض فيلمين فى نفس البرنامج، وغيرت البرامج مرتين أو ثلاث كل أسبوع. وهكذا تطلبت زيادة الإنتاج صنع أفلام "حرب ب". وهى التى تعنى سلعة يتم إنتاجها طبقا لتوليفة محددة وخلال زمن قصير وبنفقات قليلة، وكانت فى العادة من نمط أفلام الويسترن أو أفلام الحركة التى يستغرق عرض الواحد منها حوالى ستين دقيقة، وكان مقصودًا بها أن يتم عرضها فى دور عرض الدرجة الثانية خارج الأسواق الحضرية الرئيسية (أى فى الضواحى والمدن الصغيرة) . ولم يكن غريبًا أن تشهد تلك الفترة ميلاد العديد من الشركات المتخصصة فى أفلام "حرف ب"، التى يشار إليها بتعبير "المستقلون"، وكانت شركات تهتم فقط بإنتاج الأفلام دون أن تملك دورًا للعرض، حيث تقوم باستغلال حقوق التوزيع السائدة فى أمريكا، لتتعامل مع الموزعين الصغار فى مناطق محدودة. وبعض هذه الشركات- مثل مونوجرام، وريبابليك- أثبتت قدرتها ليس فقط على الحياة خلال فترة الكساد، وإنما أصبحت أيضًا شركات مهمة فى نهاية الثلاثينيات.

لقد كان إنتاج أفلام "حرف ب" مقصورًا على ما يسمى إمكانيات "خط الفقر" لكنها فى الحقيقة أصبحت عنصرًا مهمًا فى نظام الأستوديو بشكل عام، فقد قامت بعض الشركات الكبرى بإنتاج مثل هذه الأفلام خلال الثلاثينيات، حتى إن شركات وارنر، و"آر. كيه. أوه"، وفوكس"صنعت نصف عدد هذه الأفلام عند نهاية العقد. وبينما كانت عائدات الشركات الكبرى تأتى فى معظمها من إنتاج الأفلام المميزة (حرف أ)، فإن إنتاج أفلام "حرف ب" ساعدها على الإبقاء على العمل داخل الأستوديوهات، والحفاظ على عقودها مع الفنانين والفنيين بشكل منتظم، واستقدام مواهب جديدة، وتجريب أنماط جديدة، لكى تضمن إنتاجًا مستمرًا لهذه السلعة.

وبينما ساعدت أفلام "حرف ب"، والعروض التى تتضمن فيلمين فى برنامج واحد، الشركات ودور العرض على أن تنجو من ويلات السنوات الأولى للكساد، فإن السبب الرئيسى فى بقاء هوليوود على قيد الحياة - بل وفى نجاحها الهائل فى أواخر

الثلاثينيات – كان تدخل دوائر "وول ستريت" المالية، والحكومة المركزية فى واشنطن. وفى الحقيقة أنه يمكن القول بأن عصر هوليوود الكلاسيكى لم يكن ليظهر لولا ذلك الدعم المالى من وول ستريت، وبرامج الإصلاح الاقتصادى الحكومية، فقد بدأت شركات التمويل والبنوك فى نيويورك فى التدخل فى صناعة السينما وتطورها منذ بداية العشرينيات، وعلى الأخص خلال فترة امتداد نطاق بناء دور العرض، والتحول للصوت. ولقد زاد تدخل وول ستريت فى الصناعة بشكل مؤثر خلال الثلاثينيات، عندما وضعت هذه المؤسسات برامج لتمويل وإعادة تنظيم الشركات المنهارة، وأصبحت ذات سلطة مباشرة فى الإدارة وفى الإنتاج على حد سواء.

كما أن الحكومة الفيدرالية وضعت برنامجًا اقتصاديًا إصلاحيًا خلال فترة الكساد، ساعد سلطات الشركات الكبرى فى هوليوود على أن تعزز سيطرتها على الصناعة، وكان العامل الحاسم فى ذلك هو انتخاب فرانكلين دى. روزفلت لكى يكون رئيسًا للولايات المتحدة فى أواخر عام ١٩٣٢، بالإضافة إلى تأثير مرسوم (أو قانون) الإصلاح الاقتصادى الوطنى (والمعروف اختصارًا NIRA) الذى بدأ تنفيذه فى يونيو ١٩٣٣. وقد كانت استراتيجية هذا المرسوم فى الأساس هى تعزيز عملية الإصلاح بواسطة التخلى عن ممارسات الاحتكار التى كانت تمارسها الشركات الصناعية الأمريكية الكبرى بما فيها الشركات السينمائية.لقد أصبحت الشركات عندئذ تتمتع بما أطلق عليه تينو باليو (١٩٨٥) ."العقوبة الحكومية على الممارسات التجارية التى خاضتها الشركات الكبرى طوال عشر سنوات، من خلال نوع من المؤامرة غير الرسمية". وقد كان لهوليوود اتحادها التجارى الخاص المعروف باسم"اتحاد منتجى وموزعى الصور المتحركة"(والمعروف اختصارًا MMPDA) الذى وضع ميثاق المنافسة الشريفة التى تطلبها مرسوم الإصلاح الاقتصادى، وهو الميثاق الذى أسس بشكل رسمى حدودًا للممارسات التى كانت تسعى بها الشركات الكبرى لتفادى المخاطرات الاقتصادية، وضمان زيادة أرباحها لأفلامها المهمة (حرف أ) . (لقد كانت الشركات الكبرى تقوم باحتكار أفلامها لعرضها فى دور العرض التى تملكها، مما يسمح لها بفرض شروطها على أصحاب دور العرض الأخرى) .

ومن الآثار المهمة الأخرى لمرسوم الإصلاح الصناعى الوطنى على صناعة السينما، وخاصة على إنتاج الشركات السينمائية، هو نهوض حركة إنشاء تنظيمات عمالية (تضم الفنانين والفنيين، كل فى تخصصه)، فمن أجل تفادى إمكانية استغلال الشركات للعمال، قام هذا المرسوم بتشريع إقامة التنظيمات العمالية التى تقوم بالتفاوض الجماعى مع أصحاب الشركات، وهو الأمر الذى أيده الكونجرس فى مرسوم "فاجنر" فى عام ١٩٣٥، مع إنشاء اللجنة الوطنية للعلاقات العمالية. وهكذا تطورت هوليوود من كونها "سوقًا مفتوحة" فى جوهرها إلى أن تصبح "مدينة اتحادات ونقابات" فى أواخر الثلاثينيات، مع تقسيم وتحديد التخصصات فى العمل السينمائى تحت إشراف الحكومة، ومن خلال المواثيق التى وضعتها مختلف الاتحادات والنقابات.

وبالإضافة إلى القواعد التى وضعتها الحكومة لتشرف على الصناعة، فإن الثلاثينيات شهدت تنظيمًا وإشرافًا على مضمون الأفلام عن طريق "اتحاد منتجى وموزعى الصور المتحركة"، ففى عام ١٩٣٠ قام رئيس الاتحاد ويل هايز بوضع مسودة لميثاق الإنتاج، وهو الميثاق الذى يتضمن المبادئ الأخلاقية التى يجب أن تضعها مضامين الأفلام فى اعتبارها، وطبقًا لهذا الميثاق فإنه كان يمثل نوعًا من الحماية المبدئية (قبل الإنتاج) "للمسئولية الأخلاقية العامة للصور المتحركة"، لكن فاعلية الميثاق لم تصبح قابلة للتطبيق الفعلى حتى عام ١٩٣٣، عندما تصاعد النقد والاحتجاج الجماهيرى بشكل واسع ضد الجنس والعنف فى الأفلام، خاصة عن طريق اللجنة المؤسسة حديثًا. تحت اسم "الرابطة الكاثوليكية للسلوك اللائق"، التى جعلت هايز واتحاد المنتجين والموزعين يصنعون وسائل الرقابة الذاتية الرسمية، ونتج عن ذلك إنشاء "إدارة ميثاق الإنتاج" (PCA) التى كانت وكيلاً لاتحاد المنتجين والموزعين، ورأسها جوزيف برين لكى يشرف على مضمون الأفلام. وقد بدأت هذه الإدارة فى عام ١٩٣٤ فى فرض الحصول على موافقة مسبقة على كل النصوص السينمائية قبل الإنتاج، وعلى الفيلم بعد إنتاجه الذى كان يتطلب عرضه تصريحًا رسميًا من الإدارة.

ولقد ساهم هذا التنظيم المتزايد، ووضع المواثيق، في تعزيز الإصلاح الاقتصادى للصناعة السينمائية خلال الثلاثينيات، من خلال توفير أجواء مستقرة لعمليات صناعة الفيلم، وتعزيز سيطرة الشركات الكبرى على كل مراحل الصناعة. وعند نهاية الثلاثينيات، أنتجت الشركات الثمانى الكبرى حوالى ٧٥% من الأفلام الروائية التى عرضت فى الولايات المتحدة، والتى مثلت عائداتها حوالى ٩٠% من عائدات شباك التذاكر. كما أن أفلام هوليوود بلغت حوالى ٦٥% من كل الأفلام المعروضة فى جميع أنحاء العالم، وبذلك فإن حوالى ثلث عائدات الشركات الأمريكية كانت تأتى من الأسواق الخارجية (ومن بريطانيا على نحو خاص التى كانت تمثل حوالى نصف عائدات هوليوود الخارجية).

وفى نفس الوقت، عززت الشركات الخمس الكبرى – بنوع من الاتحاد بينها – سيطرتها من خلال إحكام قبضتها على سوق العرض الأول فى دور العرض التى تقدم عروضًا أولى للأفلام، فقد كانت هذه الشركات تمتلك ٢٦٠٠ دارًا للعرض فى عام ١٩٣٩، أو مايوازى ١٥% من كل دور العرض الأمريكية، لكنها كانت تشكل ٨٠% من الدور التى تقدم العرض الأول للأفلام، وهى دور العرض الفاخرة فى المدن الكبرى التى تضم آلاف المقاعد، وتعرض فقط الأفلام الروائية المهمة (حرف أ)، وتعمل ليلاً ونهارًا، لذلك كان لها نصيب الأسد من عائدات الصناعة السينمائية. وبينما عانت دور العرض الكبرى من الصعوبات الاقتصادية القاسية خلال الفترة العصيبة للكساد، فإنها فى نهاية الثلاثينيات استعادت السيطرة على سوق السينما، وكما تذكر المؤرخة ماى هوتيج فى دراستها عام ١٩٤٤ عن اقتصاديات الصناعة فى أواخر الثلاثينيات: "لقد أثبتت إستراتيجية التحكم فى دور العرض الأول الفاخرة كواجهة عرض للصناعة فاعلية كبرى، فعلى الرغم من أنها كانت تمثل نسبة محدودة من دور العرض فى جميع أنحاء أمريكا، فإنها أتاحت للشركات الكبرى السيطرة الكاملة على كل السوق".

إدارة الشركات فى الثلاثينيات

إذا وضعنا فى الاعتبار الموارد الاقتصادية المتغيرة للشركات خلال الثلاثينيات، بالإضافة للتغيرات فى الممارسات التجارية فى الصناعة، فإنه كانت هناك تغيرات مهمة فى الإدارة على كل المستويات : الإشراف التنفيذى فى الشركات السينمائية ذاتها، وعمليات الإنتاج الصناعى فى لوس أنجلوس، والإشراف الفعلى على الإنتاج. ولقد أتاح انهيار الشركات الخمس الكبرى (من بين الشركات الثمانى) خلال فترة الكساد فرصة لشركات ومصارف وول ستريت للاشتراك فى إدارة هذه الشركات التى تم إنقاذها، سواء من خلال الإشراف الفعلى على الشركات، أو فرض مفاهيمها الخاصة عن فعالية الإنتاج، وخاصة فى فترة التحول للفيلم الناطق، ومع ذلك، فقد أتى هذا الأمر بأثر ضئيل فى مجال إدارة وملكية الشركات السينمائية، وكما قال المؤرخ السينمائى روبرت إسكلار فى تحليله للسيطرة على الشركات خلال الثلاثينيات: "لقد كانت المسألة الجوهرية ليست من يملك شركات السينما، ولكن من كان يديرها، فعندما بدأت شركات عديدة فى الانهيار فى السنوات الأولى للكساد، فإن أصحاب الأموال الذين تولوا مهمة إنقاذ هذه الشركات شكلوا عاملاً حاسمًا فى لعب دور فى إدارتها، وفى إرساء مفهوم قدرة العقول المالية والتجارية على جلب الأرباح بدلاً من رجال السينما أنفسهم. ومع ذلك، فإن الشركات عادت عند نهاية الثلاثينيات إلى السيطرة على إداراتها بنفسها، وإن لم يكن ذلك من خلال مليكتها، ولكن من خلال الشخصيات المتمرسة فى عالم صناعة وسائل التسلية" (١٩٧٦) .

لقد أصبح التفريق بين الملكية والإدارة أمرًا مهمًا – كما يشير مؤرخو السينما – فى وضع نظرية اقتصادية كلاسيكية جديدة، فالمؤرخ باليو – على سبيل المثال– يقول إن الفصل بين الملكية والإدارة الذى حدث خلال الثلاثينيات يشير إلى أن الشركات قد تطورت إلى مشروعات تجارية معاصرة، ولقد كتب عن ذلك يقول: "عندما بدأت الشركات تنمو، أصبحت تعتمد على الإدارة، أو بمعنى آخر أنها قامت بتنظيم عميات الإنتاج من خلال إدرات مستقلة يرأسها مدير محترف". ولقد

أصبح مؤسسو الشركات أنفسهم"مديرين متفرغين"كما هو الحال مع كونز (فى شركة كولومبيا) . وكما حدث فى شركة وارنر، أو أنهم قاموا فى معظم الأحوال الأخرى بتعيين مديرين تنفيذيين لهذا الغرض. وكما يلاحظ المؤرخ باليو، فإن معظم المديرين التنفيذيين الذين تم تعيينهم خلال الثلاثينيات، الذين نجحوا فى إدارة الشركات، كانت لهم خبرة فى التوزيع أو العرض، أى أن الإدارة الفعلية فى صنع وإنتاج الأفلام قد تم وضعها أخيرًا بين أيدى مديرين تنفيذين معينين لكى يديروا عمليات الإنتاج.

إن هذه الاختيارات المتميزة لمستويات الإدارة العليا أو المسئولين التنفيذيين فى شركات السينما خلال الثلاثينيات كانت مصحوبة بتعديلات مهمة فى عملية الإشراف على الإنتاج. فخلال الفترة الأولى من عصر الأستوديو كانت الإدارة التنفيذية لشركات السينما الكبرى تتضمن الطريقة الكلاسيكية للإدارة (الإشراف من أعلى إلى أسفل) التى تميز الضرورات الاقتصادية لصناعة متكاملة رأسيًا. لقد كان مكتب نيويورك هو موضع السلطة والقوة العليا، فمن هناك أدار المسئولون التنفيذيون فى المستويات العليا إدارة رأس المال، وتسويق المنتجات، بالإضافة لإدارة عمليات العرض للشركات الخمس الكبرى. كما كان مكتب نيويورك يضع أيضًا الميزانية السنوية، ويحدد متطلبات الإنتاج العامة لمصانع (أستوديوهات) الشركات، أما فى هوليوود فقد كانت الإدارة منوطة بواحد أو اثنين من نواب الرؤساء الذين كانوا مسئولين عن عمليات الأستوديو يوما بيوم، وعن الإنتاج الإجمالى للأفلام.

وبشكل عام فإن أستوديوهات الساحل الغربى (للولايات المتحدة) كانت تدار عن طريق فريق يتضمن رجلين، الأول هو"رئيس الأستوديو"، والآخر هو "رئيس الإنتاج"، ففى شركة مترو كان هناك لويس بى ماير وإيرفينيج توليبرج، وفى شركة إخوان وارنر هناك جاك وارنر وداريل زانوك، وفى شركة باراماونت هناك جيسى لاسكى وبى. بى. شولبرج. وفى كل الأحوال كانت هناك سلسلة واضحة من السيطرة التى تمتد من مكتب نيويورك، وتسير من خلال"المكتب التنفيذى"فى كل

أستوديو، وتنتهى بموقع الإنتاج نفسه، وكان هذا يتم عادة من خلال"المشرفين"الذين كانوا يقومون بالإشراف على الإنتاج، ويتصرفون بالنيابة عن رؤسائهم التنفيذيين.

لقد كان نظام "المنتج المركزى" هو الذى يميز عقلية الإنتاج بالجملة، وعمليات تشبه الإنتاج فى المصانع خلال السنوات الأولى من نظام الأستوديو، وفى هذا النظام يشرف واحد أو اثنان من المسئولين التنفيذيين على كل عمليات الإنتاج، لكن هذا النظام أفسح الطريق فيما بعد لنظام "الوحدة" الأكثر مرونة خلال الثلاثينيات. وكما لاحظت جانيت ستايجر (فى المرجع التاريخى "بوردويل-١٩٨٥") : "لقد تحولت صناعة السينما فى عام ١٩٣١ من المنتج المركزى لإدارة الإنتاج إلى تنظيم إدارى تشرف فيه مجموعة من المسئولين على ستة إلى ثمانية أفلام كل عام، حيث يقوم كل منتج بالتركيز على إنتاج نمط معين من الأفلام". إن هذا التحول إلى"نظام منتج الوحدة"قد حدث بالتدريج خلال هذا العقد، حتى أصبح هو السائد فى نهاية الثلاثينيات، وظل أسلوب إنتاج المصانع فى بعض آثاره فى نموذج"خط التجميع"، ومقتصرًا على إنتاج أفلام"حرف ب"حيث كان لايزال الإنتاج يدار بواسطة رئيس تنفيذى مثل جيه. جيه. كون فى مترو جولدوين ماير، وبرايان فوى فى وارنر، وصول ويرتزل فى فوكس، وهواردهيرلى فى باراماونت، ولى ماركوس فى"آر. كيه. أوه".

وبينما كان التحول إلى أسلوب وحدة الإنتاج يتضمن تنويعًا على نموذج يونايتد أرتيستس، فإن هذه الشركة نفسها واجهت مشكلات إدارية حادة ومتزايدة خلال الثلاثينيات وبداية الأربعينيات، وتركزت هذه المشكلات حول الصراع بين لجنة المخرجين فى يونايتد أرتيستس والمديرين التنفيذين فيها، وهم المنتجون المستقلون جو شينك، وسام جولدوين، وديفيد سيلزنيك، الذين تعاقبوا على إدارة الإنتاج فى الشركة، ووضع برامج العرض خلال تلك الفترة. لقد مارس كل منهم فى يونايتد أرتيستس دورًا حيويا فى إنتاج الأفلام الروائية، بالإضافة لكل عمليات الشركة الإنتاجية، كما أن كلاً منهم ترك الشركة بسبب الصعوبات مع مؤسسيها الذين كانوا لا يزالون يعملون، وعلى الأخص شابلن وبيكفورد. وإذا كان صناع

الأفلام فى يونايتد أرتسيتس قد تمتعوا بقدر أكبر من الاستقلالية كمنتجى"وحـدات"، بالمقارنة مع نظرائهم فى الشركات الكبرى، فإن الشركة نفسها كانت تعـانى مـن الاضطراب فى مستواها الإدارى. خاصة فى عامى ١٩٤٠، ١٩٤١، اللذين شـهدا المعركة المريرة بين جولدوين من ناحية، وشابلن وبيكفورد مـن ناحيـة أخـرى (والتى تحولت إلى معركة قضائية شهيرة)، وهو ما أدى إلى تحول جولدوين إلـى شركة"آر. كيه. أوه". لكن هناك استثناءً مهمًا فى هذا التحول إلـى نظـام "وحـدة الإنتاج" خلال الثلاثينيات فى شركة "القرن العشرون. فوكس"، ففـى عـام ١٩٣٣ أقنع المنتج المستقل جوشينك مدير الإنتاج داريل زانوك فى شركة وارنر بأن يترك الشركة ويلحق به لصنع أفلام شركة "القرن العشرون"، التى كانت تعرض بعـض أفلامها من خلال شركة يونايتد أرتيستس، بما يمثل حوالى نصف إنتاج الشركة فى موسم ١٩٣٤-١٩٣٥، لكن شينك وزانوك قطعا علاقتهمـا مـع شـركة يونايتـد أرتستيس فى عام ١٩٣٥ عندما رفض شابلن و بيكفورد السماح لهما بأن يـصبحا شركاء كاملين، وعندئذ قامت شركة"القرن العشرون"مع شركة فوكس (التى كانـت قد أفلست فى فترة سابقة) بالاتحاد معًا، ليشكل شينك وزانوك فريقًا لإدارة الـشركة الجديدة، وليعود زانوك إلى الدور الذى كان يقوم به فـى شـركة وارنـر كمنـتج مركزى.

وفى الحقيقة أن زانوك – الذى صعد من مستوى الكتاب فى شركة وارنر – كان"المسئول التنفيذى الخلاق "الوحيد الذى يدير الشركة فى آخر الثلاثينيات، وكان الوحيد أيضًا الذى يقوم بالدور الأهم فى الإنتاج الفعلى، وهو الدور الذى استمر فيه حتى الخمسينيات. لقد كان زانوك يشرف بشكل شخصى على كـل أفـلام شـركة فوكس المتميزة (حرف أ)، بدءًا من الأفلام التى تدر أرباحًـا كبيـرة مثـل أفـلام المغامرات الرومانسية التى قام ببطولتها تايرون باور، إلى أفلام المخـرج جـون فورد التى قام ببطولتها هنرى فوندا، مثل "طبول عبر الموهاك" (١٩٣٨)، و"مستر لينكولن الصغير (١٩٣٩)، و"عناقيد الغضب" (١٩٤٠) . أما فى شركة وارنر فقـد تم استبدال زانوك ليحل محله هول واليس، الذى قاد مع جاك وارنر تحولاً مستمرًا فى وحدة الإنتاج خلال الثلاثينيات، برغم أن مخرجى وارنر الكبار مثـل مايكـل

كيرتز وويليام ديتيرل (وفيما بعد جون هيوستون وهوارد هوكس) كانوا هم الشخصيات المؤثرة الحقيقية أكثر من المنتجين.

كما كانت شركة كولومبيا استثناءً مهمًا آخر فى مجال إدارة الأستوديو خلال الثلاثينيات، على الرغم من أن الفصل والتمييز كانا بين مالكى الشركة والمستويات العليا من الإدارة التنفيذية. فحتى بداية الثلاثينيات، مارس مالكو الشركة والمسئولون التنفيذيون السيطرة بنفس الطريقة التى كانت تتم فى شركة وارنر، حيث إن الشركة مملوكة وتدار بواسطة الأخوين جاك وهارى كون (مع الشريك المؤسس جو برانت)، كما انعكست علاقات القرابة فى الأدوار التنفيذية على علاقات السلطة داخل الشركة. ومثل شركة وارنر، فإن الأخ الأكبر جاك كون- بالاشتراك مع جو برانت- كان يدير مكتب نيويورك بصفته المدير التنفيذى الأعلى، بينما كان الأخ الأصغر هارى كون هو نائب الرئيس والمسئول عن إدارة الأستوديو، وعندما تقاعد برانت فى عام ١٩٣١، بدأ نوع من الصراع سيطر فيه هارى، بفضل دعم إيه. إتش. جانينى وبنك أميركا، وهكذا فإن شركة كولومبيا فى وجود هارى كون كرئيس، وجاك كنائب للرئيس، شهدت قيامهما بإدارة التسويق والمبيعات من نيويورك، ولهذا فإن شركة كولومبيا كانت الشركة الوحيدة التى كان فيها رئيس الأستوديو هو المسئول التنفيذى الأعلى عن الإنتاج.

صناعة الأفلام تحت "نظام الأستوديو" خلال الثلاثينيات

بينما كانت "السيطرة الإبداعية" والسلطة الإدارية فى صناعة الأفلام بنظام الأستوديو خلال الثلاثينيات موزعة بين مستويات المنتجين، فإن الصناعة ظلت متوجهة إلى السوق والعوامل الاقتصادية كما كانت دائمًا. وفى تلك الحقبة التى كان يمارس فيها البيع بالجملة، وفرض الأفلام على دور العرض، فإن صناعة الأفلام كانت توائم نفسها دائمًا فى شروط السوق، والبناء المتكامل أفقيًا للصناعة. لقد كانت السمة الرئيسية لنظام الأستوديو فى هوليوود هى التعاون فى إستراتيجيات السوق، والهيكل الإدارى، والعمليات الإنتاجية، وكانت تلك هى القاعدة التى أطلق عليها المؤرخ السينمائى تينو باليو "البناء العظيم" لهوليوود خلال الثلاثينيات، والتى أطلق عليها أندريه بازان "عبقرية النظام" فى صناعة الأفلام الهوليوودية الكلاسيكية.

وبالطبع كانت السلعة الرئيسية التى ينتجها نظام الأستوديو هى الأفلام الروائية الطويلة، حيث وصل حجم إنتاج هذه الأفلام عام ١٩٣٩ إلى ٩٠% من ١٥٠ مليون دولار كان يتم استثمارها فى صناعة السينما فى هوليوود فى ذلك العام، وكان إنتاج الأفلام الروائية فى الشركات الثمانى الكبرى يتضمن كلاً من الأفلام المتميزة (من الطبقة أ) وأفلام "حرف ب" على السواء، وكانت النسبة بين هذين النوعين تتوقف على المصادر المالية للشركة، وامتلاكها (أو فقدانها) لدور العرض الخاصة بها، والسياسة التسويقية العامة. كما أنتجت الشركات الكبرى أحيانًا "أفلام البرستيج"، أو بمعنى آخر الأفلام الروائية الكبيرة والأكثر تكلفة والتى كانت تعرض فى العادة فى دور العرض الفاخرة والمتمزة، بثمن أعلى للتذاكر، وبطريقة الحجز المسبق للمقاعد. وعندما بدأ الإصلاح الاقتصادى فى تحقيق أهدافه، وتحسنت ظروف السوق فى أواخر الثلاثينيات، تزايد إنتاج ذلك النوع من الأفلام، الذى يمكن أن نراه فى إنتاج المنتجين المستقلين الكبار، مثل "الأميرة البيضاء والأقزام السبعة" (١٩٣٨) لشركة ديزنى، و"ذهب مع الريح" من إنتاج سيلزنيك، بالإضافة إلى الإنتاج الطموح لشركات مثل مترو جولدوين ماير فى

فيلم"ساحر أووز"(١٩٣٩) وملاحم سيسيل بى.دى ميل لشركة باراماونت مثل"يونيون باسيفيك" (١٩٣٩) و"سلاح الفرسان فى نورث ويست"(١٩٤٠).

وفى الحقيقة أن هذه الأفلام ذات الميزانيات الضخمة، والمخاطرة الاقتصادية الكبيرة، كانت فى الأساس أفلامًا فريدة من نوعها بالنسبة لنظام السوق والممارسات التجارية خلال عصر الأستوديو. فقد كانت السلعة الحيوية والحاسمة لهوليوود هى دائمًا الفيلم الروائى المتميز (من الطبقة أ)، خاصة عندما يضم نجومًا مشهورين، وكانت مجموعة النجوم التى تمتلكها كل شركة هى أكثر المصادر قيمة لها، بالإضافة إلى تخصص كل شركة فى أنماط فيلمية بعينها تحكم عملياتها الإنتاجية بشكل عام. وبالفعل، فقد كانت هناك علاقة مباشرة بين أصول الشركة (المادية والإنسانية) وأرباحها، وكانت هذه الأصول تشمل مجموعة النجوم الذين تعاقدت معهم الشركة، بالإضافة إلى عدد من التوليفات النمطية التى تصلح لعمل أفلام يقوم ببطولتها هؤلاء النجوم، وعلى سبيل المثال، فإن شركة مترو جولدوين ماير تخصصت فى صنع الأفلام التى تحتشد بالنجوم، حتى إن الشركة كانت تفخر بأنها تقدم أفلامًا فيها "كل نجوم السماء"، كما أن شركة "آر. كيه. أوه" وشركة كولومبيا وشركة يونيفرسال كانت من ناحية أخرى تقدم أفلامًا من بطولة نجم أو نجمين من المتعاقدين معها، بمعدل ستة أفلام متميزة لكل شركة فى كل عام، وقد وضعت كل شركة إستراتيجيات الإنتاج والتسويق حول التوليفات التقليدية للأنماط الفيلمية والنجوم، والتى سيطرت على سوق دور العرض الأولى، وكانت تشكل معظم أرباح هذه الشركات، وكانت هذه الأفلام المتميزة ذات النجوم هى التى تتيح نوعًا من الضمان، ليس فقط مع الجمهور، ولكن أيضًا مع دور العرض التى كانت الشركات تتعامل معها بطريقة "البيع بالجملة" أو "البيع قبل الإنتاج"، ولذلك فإن الأفلام المهمة لكل شركة كانت هى التى تشكل الخطة الرئيسية لإنتاج كل أفلامها.

ولقد كانت هذه التوليفات من الأنماط الفيلمية ذات النجوم هى التى تعطى لكل شركة "الشخصية" الخاصة بها خلال عصر هوليوود الكلاسيكى، فقد كان أسلوب وارنرفى الثلاثينيات على سبيل المثال يدور حول الإنتاج الدائم لأفلام

الجريمة والعصابات، والتى يقوم ببطولتها جيمس كاجنى، وإدوارد جى. روبينسون، وأفلام عن حياة الشخصيات المشهورة من بطولة بول مونى، وأفلام عالم المسارح الموسيقية من بطولة ديك باول وروبى كيلر، وأفلام المبارزات والفروسية من بطولة إيرول فلين وأوليفيا دى هافيلاند، بالإضافة إلى "أفلام المرأة" من بطولة بيتى ديفيز، والتى تقدم معادلاً مهمًا للأفلام التى كان يقوم ببطولتها نجوم من الرجال. لقد كانت هذه الأفلام هى التى تحمل الأسلوب الخاص لشركة وارنر، وقواعدها التنظيمية لكل عملياتها الإنتاجية، بدءًا من مكتب نيويورك وحتى مصنع الأستوديو. لقد كانت وسيلة لخلق وضع مستقر فى التسويق والبيع، ولضمان الفاعلية والاقتصاد لإنتاج حوالى خمسين فيلمًا فى العام، كما كانت مزية تميز شركة وارنر عن منافسيها.

لقد كان التعاقد مع المواهب ضروريًا لإرساء هذه التوليفات الفيلمية، وهو الأمر الذى لا يقتصر فقط على النجوم الذين يحتكرهم الأستوديو، فمع تطور أسلوب "وحدة الإنتاج" خلال الثلاثينيات، اتجهت الأستوديوهات لإنشاء وحدات تدور حول التوليفات النمطية ذات النجوم. وبينما كان نجوم الشركة عاملاً حاسمًا فى إرساء أسلوب الشركة وطابعها المميز، فإن المهندس المعمارى الرئيسى لهذا الأسلوب كان مدير الإنتاج التنفيذى فى كل شركة، بالإضافة إلى المنتجين الكبار. وكما يلاحظ ليو روستين فى دراسته المهمة عن عام ١٩٤١ فإنه:

"كان لكل شركة شخصيتها، وكانت أفلام الشركة تظهر قيمًا وتأكيدات خاصة - وفى التحليل الأخير - فإن شخصية الشركة وطريقتها فى الاختيارات التى تعطى مذاقًا خاصًا لأفلامها كانت تعود فى الأساس إلى المنتجين الذين كانوا يقومون بهذه الاختيارات تبعًا لميولهم، التى كانت تبدأ من تنظيم الشركة ذاتها، وتنتهى بنمط الأفلام التى تصنعها".

وفى بعض الأحيان كانت وحدات الإنتاج تتمتع بالمرونة، بحيث تقوم بتغيير من نوع ما من توليفة نمطية ونجوم بعينهم إلى توليفة أخرى، بينما كانت هناك حالات أخرى تقوم فيها وحدات الإنتاج بالإبقاء على ما تنتجه من أفلام، خاصة

فيما يتعلق بثبات مجموعة المخرجين والكتاب والمصورين والمؤلفين الموسـيقيين، والأدوار الفنية الأخرى. وليس غريبًا أن وحدات الإنتاج (والأفلام التى تـصنعها) كانت تميل إلى الثبات فيما يخص صنع الأفلام قليلة التكاليف، خاصة فـى سلـسلة الأفلام التى تشكل حوالى ١٠% من إجمالى الأفلام الروائية التـى كانـت تنتجهـا هوليوود فى الثلاثينيات وبداية الأربعينيات، فقد كان يتم صنع هذه الأفـلام بـشكل صارم على طريقة المصانع (وخط التجميع الآلى) وتحت إشراف منتج معين.

لكن بعض الأفلام المتميزة (من الطبقة أ) ذات التوليفات النمطيـة والنجـوم تحولت بدورها إلى نفس الموقف الذى كانت تصنع به الأفلام قليلة التكاليف خـلال الثلاثينيات، حيث كان يشرف على إنتاجها وحدات ثابتة للإنتـاج، مثـل الوحـدة الإنتاجية فى شركة باراماونت التى قدمت أفلام مارلين ديتريتـسش مـن إخـراج جوزيف فون ستيرنبيرج، أو الوحدة الإنتاجية فى شركة يونيفرسال فـى الأفـلام الموسيقية التى قامت ببطولتها ديانا ديربين من إخراج جو باسترناك. وعلى الرغم من أن طريقة وحدة الإنتاج حققت كفاءة واقتصادًا لإجمالى إنتاج كل شـركة، فلـم يكن ضروريًا أن تتحول إلى نظام ميكانيكى صارم، وهو الأمر الذى كان مطلوبًـا لإنتاج الأفلام المتميزة، حيث إنها كانت هى الأفلام التى تميز شركة عن أخـرى. وبالفعل فإن الظروف الموائمة، والمصادر الكافية، كانت تتيح لوحدة الإنتاج قـدرًا كبيرًا من المرونة، والاستجابة الملائمة لتغير أذواق الجمـاهير، أو التغيـر فـى مجموعة الفنيين والفنانين العاملين فى الشركة.

ومن الأمثلة المهمة ذات الدلالة على أسلوب وحـدة الإنتـاج، والتوليفـات النمطية التى تحتوى على نجوم فى الأفلام الروائية المتميـزة، أن شـركة متـرو جولدوين ماير أنشأت فى أواخر الثلاثينيات مايسمى "وحدة فريد"، ومجموعتها مـن الأفلام الموسيقية الجديدة التى قدمت نجمين صاعدين هما ميكى رونـى وجـودى جارلاند. لقد كانت نجومية رونى فى صعود سريع فى تلك الفترة، وهو مايعود إلى حد كبير إلى وحدة إنتاجية أخرى فى شركة مترو جولدوين ماير، والتـى أنتجـت سلسلة "أفلام عائلة هاردى"، ففى عام ١٩٣٧ مثل رونى فى فيلم "مسألة عائليـة"،

حيث قام بدور ابن لعائلة من الطبقة المتوسطة الأمريكية (ليونيل باريمور فى دور الأم، وسبرينج بوينجتون فى دور الأب)، وهو فيلم من نوع الدراما الكوميدية متوسطة المستوى، لكنه حقق نجاحًا مع الجماهير وأصحاب دور العرض على السواء، فطالبوا بمزيد من الأفلام المشابهة، لهذا قام ماير باستبدال النجمين الكبيرين باريمور وبوينجتون ليحل محلهما نجمان أقل نجومية هما فاى هولدن ولويس ستون، وقام بتكليف جيه.جيه. كون بإدارة وحدة قليلة الميزانية لإنتاج سلسلة من هذه الأفلام، وهكذا أنشأ كون وحدة متخصصة يديرها المنتج لو أوسترو، والمخرج جورج بى. سايتس، والكاتبة كاى فان رايبر، والمصور ليو وايت، وهى الوحدة التى أنتجت فيلمًا كل عدة شهور من سلسلة أفلام "وحدة هاردى" مابين عامى ١٩٣٨و ١٩٤١، وكانت هذه الأفلام تصنف كأفلام متميزة (من الطبقة أ) فيما يخص ميزانيتها وتوقيت عرضها وبرنامج التوزيع، كما كانت أكثر الأفلام إدرارًا للربح داخل جدول شركة مترو جولدوين ماير.

ومع كل فيلم جديد من إنتاج"وحدة هاردى"، أصبحت شخصية رونى أكثر أهمية بالنسبة لهذه السلسلة، فمن خلال كل الأفلام التى عرضت عام ١٩٣٩ وتحمل اسم آندى هاردى فى عنوانها، أصبح رونى أكثر النجوم شهرة فى أمريكا، وبالإضافة إلى أن هذه الأفلام صنعت نجومية رونى، فقد كانت السلسلة مجالاً لتجريب مواهب جديدة، خاصة بالنسبة لنجمات جديدات يقمن بأدوار الفتيات الساذجات اللائى يقعن فى حب آندى، وكان من بين هؤلاء النجمات آن راذرفورد التى ظهرت فى أفلام عام ١٩٣٨، كما شهدت هذه الأفلام فى بعض الأدوار القصيرة مولد نجمات شركة مترو مثل لانا تيرنر وروث هاسى ودونا ريد وكاترين جرايسون، لكن أكثرهن أهمية (والتى ظهرت كثيرًا فى هذه السلسلة) كانت هى جودى جارلاند. وبينما كانت هؤلاء الفتيات الساذجات يتمتعن بدور درامى حيوى فيما يخص محاولات الصبى المراهق آندى لكى يعبر إلى مرحلة الرجولة، فإن جارلاند استطاعت أن تضيف بعدًا موسيقيًا للسلسلة، وهكذا أعطت وجهًا جديدًا لموهبة وشخصية رونى.

وكان أول فيلم موسيقى من سلسلة هاردى هو "الحب يجد آندى هاردى"(١٩٣٨)، الذى حقق نجاحًا جماهيريا هائلا تفوق فيه على كل الأفلام الأخرى السابقة للسلسلة، وهو ما أوحى لشركة متروجولدوين ماير بأن يكون لها فريقها الموسيقى الخاص فى جدول إنتاجها، فقد كان نجاح جارلاند فى فيلم هاردى الموسيقى دافعا لاتخاذ ماير قرارًا بأن يعطيها الدور الرئيسى فى فيلم "ساحر أووز" (وهو الدور الذى كان مخططًا له أن تقوم به شيرلى تيمبل التى كانت شركة مترو جولدوين ماير قد وضعت فى خططها أن تستعيرها من شركة فوكس)، لقد كان فيلم "ساحر أووز" هو أكثر الأفلام مخاطرة وأكثرها تكلفة خلال هذا العقد، حيث تكلف حوالى ٢,٧٧ مليون دولار فى الإنتاج، ولاستئجار خمسة مسارح موسيقية، وتشغيل المئات من الفنيين، خلال اثنين وعشرين أسبوعًا من التصوير، ولكن من المثير للدهشة أن فيلم "ساحر أووز" الذى ما يزال يوضع فى برامج العرض التليفزيونى كل عام فى الولايات المتحدة الأمريكية لم يحقق نجاحًا تجاريًا عند عرضه الأول، حيث بلغت إيراداته حوالى ثلاثة ملايين دولار، ولكن بسبب تكلفته العالية ونفقات التسويق، فقد أدى إلى خسارة تقدر بحوالى مليون دولار.

لقد كانت هذه الإيرادات المخيبة للتوقعات لفيلم "ساحر أووز" تعوضها القيمة الفنية للفيلم، ومولد جودى جارلاند كنجمة فائقة الجماهيرية والشهرة، بالإضافة إلى صعود آرثر فريد لكى ينضم إلى صفوف المنتجين فى شركة مترو جولدوين ماير. وقد كان فريد قد عمل فى فيلم "ساحر أووز" كمساعد للإنتاج (دون أن يذكر اسمه فى عناوين الفيلم) مع المنتج ميرفين ليروى على وعد بأنه سوف يتمكن من إنتاج فيلمه الموسيقى الخاص بمجرد الانتهاء من "ساحر أووز". ولقد قام فريد بإقناع ماير بشراء حقوق المسرحية التى حققت نجاحًا جماهيريًا فى عام ١٩٣٧، والتى تحمل اسم"الفتيات فى الجيش"من تأليف روجرز وهارت، كما أقنعه بأن يأتى بالمخرج باسبى بيركلى من شركة إخوان وارنر لكى يخرج ويضع تصميم رقصات الفيلم، وأن يضم رونى وجارلاند كنجمين للفيلم. لقد كان فريد يأمل فى أن يجمع بين حيوية وجاذبية سلسلة "أفلام هاردى"، مع توليفة "الفيلم الموسيقى الذى يدور فى أجواء المسرح" التى كان بيركلى قد أتقن صنعها فى شركة وارنر بأفلامه

"الشارع الثانى و الأربعون" و"الباحثون عن الذهب فى عام ١٩٣٣" (وكلاهما من إنتاج عام ١٩٣٣) . ولقد كانت مسرحية روجرز وهارت الموسيقية من ذلك النوع الذى يمكن ان نطلق عليه "هيا يا أولاد لنبدأ العرض !"، والتى أعاد فريد و بيركلى بناءها من جديد لتصلح لبطولة رونى وجارلاند، وهكذا أعادت كاتبة السيناريو كاى فان رايبر كتابة السيناريو لكى تضيف النكهة الخاصة بسلسلة أفلام "هاردى"، بينما قام الموزع الموسيقى روجر أيدينز بمعالجة جديدة للنمر الموسيقية الراقصة.

وقد تم تصوير الفيلم خلال عشرة أسابيع فقط بميزانية تبلغ ٧٥٠ ألفًا من الدولارات، وهو رقم ضئيل بالنسبة لفيلم موسيقى كبير ليحصد ما يزيد على ثلاثة ملايين من الدولارات، ويصبح من أكثر الأفلام إدرارًا للربح لشركة مترو جولدوين ماير فى عام ١٩٣٩، وبذلك تفوق على فيلم "ساحر أووز" الذى كان يحمل مخاطرة كبيرة، كما تفوق أيضًا على العديد من الأفلام ذات النجوم فى تلك الفترة. وفى الحقيقة فإن ماير استطاع أن يقامر بصنع أفلام مثل"أووز" و"فتيات فى الجيش"؛ لأنه كان يعلم أن خطة العرض الخاصة بشركة مترو جولدوين ماير تتضمن أفلامًا ذات ربح مضمون مثل"نينوتشكا"مع جريتا جاربو، و"إخوان ماركس فى السيرك"، و"رجل بخيل آخر" مع وليام باول وميرنا لوى، و"النساء"مع جون كراوفورد و نورما شيرار وروزاليندا راسل، و"الممر الشمالى الغربى"مع سبنسر تريسى، بالإضافة إلى ثلاثة من أفلام "عائلة هاردى".

وعلى الرغم من أن فيلم"الفتيات فى الجيش"يفتقد ذلك الطابع الفنى الرفيع لفيلم "ساحر أووز" والأفلام الروائية المهمة الأخرى فى تلك الفترة، فإنه أكد على ما يمكن أن يستطيعه نظام الأستوديو، فقد كان فيلمًا اقتصاديًا تم إنتاجه على نحو يتسم بالفاعلية، و محتويًا على نجوم و توليفة نمطية على النحو المتميز(من الطبقة أ)، مع مسحة معاصرة ترضى أذواق المتفرجين وتضمن نجاحه فى سوق دور العرض الأول، كما أنه كان فيلما صالحًا لتقديم تنويعات عديدة عليه، فبعد "الفتيات فى الجيش" بدأ فريد وبيركلى وروجر أيدينز، و مجموعة الفنيين الآخرين، فى العمل فى سلسلة تضم رونى وجارلاند فى أفلام موسيقية مثل "فلتبدأ الفرقة فى

الغناء" (١٩٤٠) والفتيات على مسرح برودواى" (١٩٤٢) و"فتاة مجنونة" (١٩٤٣)، إلى آخر هذه النوعية من الأفلام، التى حملت ميلاد "وحدة فريد" فى شركة مترو جولدوين ماير التى أنتجت العديد من أفلام هوليوود الموسيقية العظيمة خلال الأربعينيات والخمسينيات.

اقتراب الأربعينيات: بدايات الحرب

لقد شكلت أفلام مترو جولدوين ماير خلال عام ١٩٣٩ ما أطلق عليه النقاد ومؤرخو السينما أعظم سنوات هوليوود على الإطلاق، وهو ما تؤكده قائمة الأفلام المرشحة للحصول على جائزة أفضل فيلم فى أوسكار عام ١٩٣٩، وهى "مستر سميث يذهب إلى واشنطن"، و"ساحر أووز"، و"عربة السفر"، و"النصر القاتم"، و"علاقة حب"، و"وداعًا مستر تشيبس". و"عن الفئران و الرجال"، و"نيتوتشكا"، و"مرتفعات وذرينج"، و"ذهب مع الريح". ومن ناحية أخرى كان عام ١٩٣٩ هو عام القمة بالنسبة لهوليوود. وهو ما أكده التحول السريع فى الصناعة والهبوط الذى أصابها فيما بعد خلال الأربعينيات فى ظاهرة استمرت طوال عقد كامل وبدأت فى موسم ١٩٤٠-١٩٤١ أثناء تلك الفترة الانتقالية القصيرة والغريبة بين سنوات الكساد ودخول أمريكا إلى معترك الحرب العالمية الثانية.

وعلى الرغم من أن العديد من العوامل والأحداث قد تدخلت فى حدوث تلك الظاهرة، فإن هناك عاملين مهمين ظهرا فى عام ١٩٤٠، الأول هو أن حكومة الولايات المتحدة قادت حملة ضد الاحتكار وضد الشركات الكبرى، أما العامل الثانى فهو اندلاع الحرب خارج أمريكا. لقد كانت الحملة ضد الاحتكار تدور رحاها منذ سنوات، حيث بدأت على نحو خطير وجاد فى يوليو عام ١٩٣٨ عندما أقامت وزارة العدل بالحكومة الأمريكية دعوى قضائية ضد الشركات الثمانى الكبرى، تقف فيها إلى جانب أصحاب دور العرض المستقلين الأمريكيين لمنع الاحتكار فى صناعة السينما، وكانت أهداف الحكومة فيما أطلق عليه "قضية بارامونت" (التى أخذت هذا الاسم من المدعى عليه الأول فى هذه القضية) هى

إجراء إصلاحات اقتصادية و تجارية مهمة تتضمن فصل ستوديوهات الإنتاج في الشركات الكبرى عن دور العرض التي تمتلكها هذه الشركات. ولقد استطاعت الشركات أن تضع المحامي العام في هذه القضية في موضع حرج حتى بداية الأربعينيات، وحتى تم تحويل القضية إلى ساحات القضاء. وعندئذ قامت الشركات الخمس الكبرى (مترو جولدين ماير، إخوان وارنر، باراموننت، فوكس، "آر. كيه. أوه") بتوقيع إقرار إذعان، كنوع من من الالتماس بعدم قبول الدعوى، ولمحاولة إيجاد حل وسط مع الحكومة، فقد اتفقت الشركات على الحد من أسلوب البيع بالجملة لأكثر من خمسة أفلام، والتوقف عن بيع الأفلام قبل إنتاجها، ومنح الفرصة لأصحاب دور العرض لمشاهدة واختيار الأفلام التي سوف يقومون بعرضها، لكن هذا الإقرار الذي يرمي إلى نوع من التراضي لم يرض أصحاب دور العرض المستقلين، كما لم يرض أيضًا وزارة العدل. وهكذا تحالف الطرفان للإبقاء على قضية باراموننت خلال مرحلة الاستئناف، والاستمرار في الحملة ضد الاحتكار.

وفي نفس الوقت كان اندلاع الحرب وتصاعدها خارج أمريكا عاملا يهدد أسواق هوليوود الخارجية، فقد كانت الأفلام التي يتم تصديرها إلى دول المحور – خاصة ألمانيا وإيطاليا واليابان – قد وصلت إلى نقطة الصفر بحلول موسم ١٩٣٧-١٩٣٨، لكن هوليوود استطاعت الحفاظ على حوالي ثلث العائدات الإجمالية لها من الأسواق الخارجية. وكان "الزبون" الخارجي الأول هو أوروبا، التي كانت تدر حوالي ٧٥% من أرباح الشركات من الخارج في عام ١٩٣٩، وخاصة من المملكة المتحدة التي كانت تدر وحدها ٤٥% من هذه الإيرادات، لكن هذه الأسواق أغلقت أبوابها بدورها مع اندلاع الحرب في سبتمبر ١٩٣٩، وازداد الأمر سوءًا عندما امتدت الحرب لتشمل كل القارة الأوروبية. فقد كان الاجتياح النازي لبلدان أوروبا الواحد بعد الآخر سببًا مباشرًا في غلق هذه الأسواق عام ١٩٤٠، وبلغت هذه الظاهرة ذروتها بسقوط فرنسا في يونيو من ذلك العام، وفي أواخر العام كانت بريطانيا وحدها تقف ضد ألمانيا على الجبهة الغربية، كما ظلت السوق الرئيسية الوحيدة لهوليوود خارج أمريكا.

وكانت الحرب فى أوروبا سببًا فى أن تبدأ حكومة الولايات المتحدة فى تعزيزاتها العسكرية والدفاعية، التى تركت تأثيرًا هائلا على صناعة السينما. فبينما كان ذلك الإجراء يتيح ازدهارًا للسوق الداخلية، فإن آثاره العاجلة كانت سلبية. فقد كانت الحكومة الأمريكية تقوم بتمويل برنامجها الدفاعى من خلال زيادة الضرائب، التى أصابت صناعة السينما فى مقتل، كما أن الضغوط التى مارسها البيت الأبيض من أجل الدعم العسكرى وضعت هوليوود فى موقف حرج من الناحية السياسية، فقد طلب الرئيس الأمريكى روزفلت حشد جهود الصناعة فى عام ١٩٤٠، وذلك على الرغم من أن الولايات المتحدة لم تكن قد دخلت الحرب رسميًا حتى تلك الفترة، بل إن الشعور العام كان منقسمًا بين من يطالبون بعدم الدخول فى الحرب وبين من يطالبون بالدخول فيها. ولم يكن غريبًا أن هوليوود كانت قد اختارت الطريق الأكثر أمانًا، فأنتجت عدة أفلام روائية طويلة لها علاقة بالحرب خلال عام ١٩٤٠، وإن اقتصرت فى معالجة الحرب بشكل مباشر على الجرائد السينمائية والأفلام التسجيلية القصيرة.

وبحلول عام ١٩٤١، تحولت هوليوود وأمريكا كلها إلى مناخ استعداد علنى للحرب، عندما بدأ تقديم التعزيز لبريطانيا ضد هجوم دول المحور، مما تطلب تدخل أمريكا ضد ألمانيا واليابان، حين بدا أن هذا التدخل ليس إلا أمرًا حتميًا. وعلى مستوى الجبهة الداخلية، فإن الحشد الدفاعى بلغ ذروته، ليعلن نهاية فترة الكساد، وبداية السنوات الخمس لهدير الحرب بالنسبة لصناعة السينما الأمريكية. وقد بدأت هوليوود فى إنتاج الأفلام ذات العلاقة بالحرب فى عام ١٩٤١، التى تضمنت أفلامًا روائية تدعو للدخول فى الحرب والاستعداد لها، وكان الجمهور على استعداد لتقبل هذه الأفلام، فمن بين العشرة أفلام الأولى من ناحية الإيرادات فى عام ١٩٤١، كانت خمسة أفلام منها ذات علاقة بالحرب، ومن أهمها أفلام "الرقيب يورك" من إنتاج وارنر لعام ١٩٤١، و"الديكتاتور العظيم" لشارلى شابلن، الذى تم توزيعه من خلال شركة يونايتد أرتيستس فى أواخر عام ١٩٤٠. وقد كشفت هذه الأفلام عن وجود فريق من المطالبين بعدم تدخل أمريكا فى الحرب، وكان من بين هؤلاء بعض أعضاء مجلس النواب الأمريكى الذين طالبوا بالتحقيق

حول الأفلام التى تدعو للحرب، التى تأخذ موقفًا ضد ألمانيا، وقد أصبح هذا الاستجواب الذى تم فى سبتمبر ١٩٤١ حدثًا اجتذب اهتمام الجماهير التى ساندت - مع الصحافة - موقف الصناعة السينمائية الأمريكية.

وبالإضافة إلى حملة الحكومة ضد الاحتكار، و دخول أمريكا فى معترك الحرب، اللذين كانا عاملين مهمين فى تحول مسار الصناعة السينمائية، فإن شركات هوليوود واجهت أيضًا العديد من التهديدات الداخلية فى عامى ١٩٤٠و١٩٤١، وكان من بينها ازدياد الطلب بشكل غير مسبوق على إنتاج أفلام متميزة (من الطبقة أ) كنتيجة لكل من إقرار الإذعان (أو التراضى) بين الشركات، الذى عقدته فى عام ١٩٤٠ (بما يتضمنه من تحديد شروط البيع بالجملة بخمسة أفلام فقط وعرض الأفلام على أصحاب دور العرض قبل شرائها)، والحشد الدفاعى الذى أثر على دور العرض التى تقدم عروضًا أولى للأفلام.

ومن أجل مواجهة الطلب المتزايد على إنتاج الأفلام الروائية المتميزة، تحولت الشركات إلى المنتجين المستقلين الذين تزايد وجودهم فى بداية الأربعينيات، كما أن الشركات سمحت ببعض الحرية للفنانين المتعاقدين معها، وأعطت لهم السلطة على إنتاج أفلامهم. إن هذا لم يؤد فقط إلى تزايد النزعة التى تميل إلى أسلوب"وحدة الإنتاج" القائمة بالفعل، لكنها أعطت أيضًا دافعًا قويًا لهذه الوحدات، وهكذا فإن السياسة التى اتبعتها شركة يونايتد أريتستس فى عامى ١٩٤٠-١٩٤١ فى توزيع الأفلام التى قام بإنتاجها منتجون مستقلون قد تم تبنيها بواسطة الشركات الأربع الأخرى: "آر. كيه. أوه." ووارنر ويونيفرسال وكولومبيا.

وفى الحقيقة أن كل شركة من هذه الشركات اتبعت طريقتها الخاصة فى التوزيع على أسلوب يونايتد أرتيستس فى إنتاج وتوزيع الأفلام، سواء بتقديم التسهيلات أو التمويل بالإضافة للتوزيع، كما أن هذه الأفلام التى تم إنتاجها خارج الشركات تنوعت أيضًا، فعلى سبيل المثال كانت شركة وارنر أكثر تحفظًا فى الدخول إلى مجال الإنتاج المستقل؛ حيث قامت بالاتفاق على فيليمن فقط خلال عام ١٩٤٠، هما"قابل جون دو"من إنتاج فرانك كابرا، و"الرقيب يورك"من إنتاج جيبسى

لاسكى (واللذان أخرجهما هوارد هوكس عن طريق العمل بالقطعة) . أما شـركة "آر. كيه. أوه" فقد كانت أكثر الشركات اتجاهًا لهذا الأسلوب حيث وضعت خططها لصنع ما يزيد على اثنى عشر فيلمًا خلال عام ١٩٤١ بطريقـة "وحـدة الإنتـاج" المستقلة، كما كانت تعتمد كلية على الإنتاج المستقل لصنع أفلامها المميـزة (مـن الطبقة أ) . وفى الوقت ذاته، أدركت كل الشركات أن هناك عددًا كبيرًا ومتزايـدًا من الفنانين الذين يعملون فى أكثر من تخصص أو مهنة فى وقت واحد، والذين تم التعاقد معهم فى عام ١٩٤٠و١٩٤١ – خاصة الكتاب والمخرجين– والذين يمكنهم أيضًا أن يقوموا بعملية الإنتاج. وكانت أكثر الشركات اتجاهًا لهـذا المجـال هـى باراماونت التى جعلت من المخرج ميشيل لايسسين منتجًا ومخرجًا، ومن الكاتـب بريستون ستيرجيز كاتبًا ومخرجًا، كما أصبح كاتب السيناريو بيلى وايلـدر كاتبًـا ومخرجًا، وكاتب السيناريو تشارلز براكيت كاتبًا ومنتجًا. ولعل أكثـر الخطـوات أهمية فى هذا المجال – والتى كانت بالفعل تحمل إمكانيات واعـدة – هـى قيـام شركة باراماونت بإعطاء الفرصة لسيسيل بى. دى ميل لكى يكون منتجها المستقل من داخل الشركة بالإضافة إلى منحه نسبة من الأرباح على العائدات التى تـدرها أفلامه.

إن هذه السلطة المتنامية لصناع الأفلام المستقلين، وتعاقد الشركات معهم فى بداية الأربعينيات، تعززت أيضًا من خلال إنشاء نقابات المهن السينمائية فى تلـك الفترة، مثل نقابة ممثلى الشاشة (التى كانت الشركات قد اعترفت بهـا فـى عـام ١٩٣٨)، ونقابة مخرجى الشاشة (والتى تم الاعتراف بها فى عام ١٩٣٩)، ونقابـة كتاب الشاشة (التى اعترف بها فى عام ١٩٤١)، لكن هذه النقابات شـكلت تحـديًا خطيرًا لسيطرة الشركات، وخاصة فى مجال تزايد سلطة صانعى الأفـلام علـى عملهم، كما أن أسلوب التعاقد مع المواهب كان قـد اتجـه إلـى أسـلوب"العمـل بالقطعة"بأعداد متزايدة فى عامى ١٩٤٠-١٩٤١، وذلك نتيجة للطلـب المتزايـد على الأفلام المتميزة (من الطبقة أ)، والتحول للإنتاج المستقل، علاوة على الميزات الضريبية التى تتحاشى الضريبة على الدخل، وتزايـد إنـشاء شـركات الإنتـاج

المستلقة، ولقد أدى هذا إلى تقويض نظام العقود طويلة الأجل مع الفنانين، الذى كان عاملاً مهمًا فى هيمنة الشركات والسيطرة على أسلوب الإنتاج.

لقد كانت هوليوود على حافة تغير مهم فى أواخر عام ١٩٤١، حيث واجهت سيطرة نظام الأستوديو على كل من الإنتاج والعرض تحديات خطيرة، وساد إحساس بالأزمة كما يؤكد عالم الاجتماع ليو روستين فى كتابه "هوليوود: مستعمرة السينما"، والذى كان كتابًا مؤثرًا وعميقًا فى تحليل صناعة السينما (وقد تم نشره فى نوفمبر عام ١٩٤١)، وفيه وجه روستين رثاء لما أطلق عليه"نهاية عصر هوليوود المشرق والمزدهر"، وقام بدراسة العديد من الاهتمامات والأزمات التى واجهت الشركات فى تلك الفترة:

"لقد عاشت الصناعات الأخرى سلسلة من الهجوم على أرباحها وسيطرتها، لكن الهجوم على هوليوود كان مايزال فى بدايته، وإن أى شركة سينمائية لا يمكن لها أن تكون متفائلة أمام التحدى المتزايد الناشئ عن إنشاء النقابات، والمساومة الجماعية، وإقرار الإذعان (أو التراضى) -الذى جعل وزارة العدل توقف قضيتها ضد الشركات فى هدنة مؤقتة – بالإضافة إلى تمرد أصحاب دور العرض المستقلين، والاتجاه المتزايد نحو زيادة الضرائب، وتقلص السوق الخارجية، وهو ما يمثل عددًا كبيرًا من الهجمات على الشركات السينمائية الكبرى".

هدير الحرب

لقد كان تقييم روستين للأزمة، والعقلية التى سادت خلالها، دراسة مهمة لسببين رئيسيين، الأول هو تحديده لأنواع التهديد الذى واجهته الصناعة فى عامى١٩٤٠و١٩٤١، والثانى هو أن ظروف الأزمة سوف تتغير بعد أسابيع قليلة من نشر الكتاب، عندما دخلت الولايات المتحدة معترك الحرب العالمية الثانية، فبدخول أمريكا المفاجئ إلى الحرب، تغيرت مصائر هوليوود الاجتماعية والاقتصادية والصناعية بين عشية وضحاها. ومن المفارقات التى شهدتها تلك

فترة- وقد كان هناك الكثير من مثل هذه المفارقات - أن هوليوود قد أصبحت شريكًا للحكومة عندما نظرت هذه الأخيرة إلى هوليوود باعتبارها السينما القومية، وعلى أنها وسيلة مثالية للتسلية والإعلام والدعاية للمواطنين والجنود على السواء- وبعد شهور من دخول الولايات المتحدة الحرب، أصبحت كل عملية صناعة الأفلام داخل هوليوود - بدءًا من الأستوديو ونظام العمل به، وانتهاء بصنع أفلام جماهيرية - خاضعة لإعادة التجهيز حتى تتواءم مع إنتاج فترة الحرب. وبعد عام من موقعة بيرل هاربر كان حوالى ثلث أفلام هوليوود الروائية الطويلة له علاقة بالحرب، بالإضافة إلى إنتاج العديد من الجرائد السينمائية والأفلام التسجيلية.

لهذا كانت الحرب فترة شهدت مفارقة هائلة لصناعة السينما، وخاصة لشركات هوليوود الكبرى التى ضمنت توقف قضية الحكومة ضدها (فى"قضية باراماونت"والحملة ضد الاحتكار) لفترة من الزمن، وهكذا استعادت الشركات سيطرتها على سوق السينما خلال الحرب، وتمتعت بعائدات بلغت أرقامًا قياسية، فى نفس الوقت الذى لعبت فيه دورًا حيويًا فى المجهود الحربى للولايات المتحدة. ولقد عزز التحول الكامل للأمة تجاه الإنتاج الحربى من موقف هوليوود خلال فترة"هدير الحرب"لخمس سنوات، حيث ضمنت لنفسها جمهورًا مؤلفًا من ملايين العمال العاملين فى المصانع الحربية، الذين تركزوا فى المناطق الحضرية والصناعية، وكانوا يذهبون إلى دور العرض السينمائى بشكل أسبوعى، ليحققوا أرقامًا قياسية فى عدد متفرجى السينما تجاوزت الأرقام التى كانت قد تحققت فى فترة ما قبل الكساد. أما سوق هوليوود خارج أمريكا فقد كانت مقتصرة على المملكة المتحدة وأمريكا اللاتينية، حيث كانت بريطانيا تعيش آنذاك فترة ازدهار صناعى، وتزايد فى عدد المتفرجين، كما كانت تعتمد أكثر من أى فترة سابقة على أفلام هوليوود خاصة فى ضوء تناقص عدد الأفلام البريطانية المنتجة محليا. وهكذا وصلت عائدات هوليوود الخارجية بدورها إلى أرقام قياسية، وفى الحقيقة أن مستوى التكامل بين الولايات المتحدة وبريطانيا، وعلاقته بالسوق السينمائية فيهما، خلال فترة الحرب العالمية الثانية، لم يكن فقط أمرًا لم يتحقق بهذا المستوى فى أى

فترة سابقة، ولكنه كان أيضًا عاملاً مهمًا ومميزًا فى دعم المجهود الحربى فى كل من البلدين.

ولقد شهد نظام الإنتاج فى هوليوود بعض التغيرات خلال الحرب، عندما استمر أسلوب "وحدة الإنتاج"، وصنع أفلام متميزة (من الطبقة أ)، بسبب تزايد طلب السوق على الأفلام التى تعرض عرضًا أول. لقد قللت الشركات الخمس الكبرى من إنتاجها السنوى (من متوسط ٥٠ فيلمًا كل عام لكل أستوديو إلى حوالى ٣٠ فيلمًا) وذلك من أجل التركيز على الأفلام "الضخمة" التى كانت تضمن العرض لفترات طويلة وتدر أرباحًا كبيرة. كما أن الشركات قامت بتعديل أوضاعها لتتواءم مع الظروف الاجتماعية المتغيرة، وذلك من خلال تطوير نمطين سينمائيين مدعومين من الحكومة، وهما : "فيلم المعارك الحربية" و"ميلودراما الجبهة الداخلية"، بالاضافة إلى ظهور مجموعة جديدة من نجوم فترة الحرب مثل بوب هوب، جرير جارسون، أبوت وكاستيللو، وهمغرى بوجارت. أما الأنماط التقليدية – وخاصة نمط "الفيلم الموسيقى" – فقد تحولت بدورها إلى المجهود الحربى، لتغيير التوليفة من قصة الحب بين رجل وامرأة فى نمط "الفيلم الموسيقى"، حيث أصبحت هذه الأفلام تنتهى بافتراق الحبيبين لكى يؤدى كل منهما واجبه الوطنى، كما شهدت تلك الفترة تغيرات فى الأساليب لتوائم الحرب، فقد اتسمت أفلام هوليوود ذات العلاقة بالحرب وخاصة "فيلم المعارك الحربية" – بأسلوب ذى نزعة تسجيلية، الذى لم يكن أبدًا من بين أساليب هوليوود المميزة. وعلى النقيض من الموضوعات الواقعية المتفائلة التى كان يتم تصنيع أفلام الحرب من خلالها فى الفترة السابقة، فإن هوليوود بدأت فى صنع أفلام أكثر قتامة، وأفلام تهاجم القيم الاجتماعية السائدة، خاصة فى نمط أفلام الجريمة، ونمط أفلام المرأة الفاتنة القاتلة"من خلال توليفات ميلودرامية، فى أسلوب أطلق عليه النقاد فى فترة مابعد الحرب مصطلح "الفيلم نوار" (أو الفيلم الأسود) .

ولقد استمر هدير الحرب حتى عام ١٩٤٥، بل إن أثرها استمر حتى عام ١٩٤٦ عندما عاد الجنود من الحرب، وتم رفع القيود والمحظورات التى فرضت

خلال فترة الحرب، وبدا أن السوق العالمية قد فتحت أبوابها مرة أخرى وباتت متعطشة للفيلم الهوليوودى، وعلى الرغم من أن عائدات شباك التذاكر وأرباح الشركات وصلت إلى أرقام مذهلة فى عام ١٩٤٦، فإن الهجوم على هوليوود - الذى كان روستين قد وصفه فى عام ١٩٤١ - عاد من جديد على نحو شديد القسوة، وفى الحقيقة أن الجو فى هوليوود بدا شديد التشاؤم فى عام ١٩٤٦ بسبب تزايد نضال عمال الصناعة السينمائية ونقاباتهم، واستئناف الحملة الحكومية ضد الاحتكار، وتهديد السياسات "الحمائية" أو "الوقائية" فى الأسواق الأجنبية (التى تضع الدول بها قيودًا على استيراد الأفلام الأمريكية حماية لصناعات السينما المحلية) . وعلاوة على ذلك فإن الشركات واجهت مجموعة من نتائج الحرب داخل أمريكا ذاتها، بسبب تزايد هجرة الأمريكيين إلى الضواحى، ونمو التليفزيون التجارى، والحرب الباردة، والحملات الهوجاء ضد الشيوعية. ومع كل شهر يمر فى فترة ما بعد الحرب، بدا واضحًا أن نظام الأستوديو فى هوليوود، والسينما الكلاسيكية التى كانت هوليوود تصنعها، على وشك أن تشهد نهاياتها.

جوزيف فون ستيرنبيرج (١٨٩٤-١٩٦٩)

عندما رأى شارلى شابلن فيلم "صيادو الخلاص" فى عام ١٩٢٥، أعلن أن مخرجه المبتدئ جوزيف فون ستيرنبيرج ليس إلا مخرجًا عبقريًا، كما أطلقت شركة باراماونت عليه نفس اللقب فى إعلانها عن فيلمه "فينوس الشقراء" فى عام ١٩٣٢، وقد استخدم النقاد الفرنسيون على نطاق واسع نفس الوصف لكى يفسروا كيف أن فيلميه "الحضيض" و"أرصفة ميناء نيويورك" يستحقان إعجاب المثقفين فى باريس. وخلال الثلاثينيات أكدت مارلين ديتريتش، وعلى نحو متحمس، عبقريته، واستعدادها- وهى النجمة التى كان قد اكتشفها - أن تخضع لهذه العبقرية. لكن العبقريات لا يتم الترحيب بها دائمًا، خاصة فى هوليوود التى أعلنت فى عام ١٩٣٩ أن ستيرنبيرج يشكل "تهديدًا للصناعة".

وفى كتابة عن سيرته الذاتية، أشار ستيرنبيرج إلى تجربته فى هوليوود بقوله""لقد أثبت أننى خارج على هذه الصناعة، وهكذا كنت على الدوام". ولقد بررت هوليوود رفضها له فى الصحافة بسبب شخصيته، حين وصفته بأنه متغطرس فظ وديكتاتورى إلى حد غير محتمل، حتى إن بعض الأساطير تقول إنه كان يجلس على ذراع الكاميرا، ويلقى بالدولارات الفضية للممثلين الذين كانوا يرضونه، لكن ابنة درتريتش وصفته بأنه كان رجلاً ضئيلاً خجولاً ذا عينين حزينتين، وحساسية مرهفة تقوده دائمًا إلى نكران الذات.

ولد ستيرنبيرج فى فيينا، ثم هاجر إلى الولايات المتحدة مع عائلته بعد فترة قصيرة من بداية القرن العشرين، حيث عمل فى البداية فى تصميم وصنع القبعات النسائية، حتى وجد عملاً فى مدينة نيويورك فى مجال ترميم الأفلام، وفى أوقات فراغه بدأ فى مشاهدة عملية إنتاج الأفلام داخل الأستوديوهات فى"فورت لى"فى نيوجيرسى. وقد تم تجنيده خلال الحرب العالمية الأولى دون أن يخوض معارك

حقيقية، وبعدها رحل إلى هوليوود حيث أصبح مخرجًا مساعدًا. وفى عام ١٩٢٤ قام بإخراج فيلم "صيادو الخلاص" بميزانية بلغت خمسة آلاف دولار، ليعرض عليه شابلن أن ينتج له فيلمه الثانى "امرأة من البحر" (١٩٢٦) الذى تم سحبه من العرض الجماهيرى بعد عرضه الأول، ثم عمل ستيرنبيرج لفترة قصيرة لدى شركة "مترو جولدوين ماير"، لكن سرعان ما تم استبداله خلال إخراجه فيلم "الخطئة الفاتنة" (١٩٢٦)، ليجد نفسه ينزل مرة أخرى إلى مرتبة المخرج المساعد، فقد اعتبرت الشركة محاولته إنجاز ما يتصوره إتقانًا سينمائيًا أمرًا لا يطاق، وقد سخر منه ولتر وينشيل كاتب العمود الصحفى، ليطلق عليه"عبقريًا خارج الخدمة".

لكن شركة"باراماونت – فيماس بلايرز- لاسكى"كانت على استعداد أن تعطيه الفرصة فى عام ١٩٢٧، وكلفته بإخراج فيلم العصابات ضئيل الميزانية "الحضيض" الذى حقق نجاحًا كبيرًا، وضم العديد من الممثلين المشهورين (جورج بانكروفت، وكيف بروف، وإيفيلين برينت)، كما احتوى الفيلم على شخصيات ذات عوالم نفسية ساحرة داخل مثلث العشق الشهير، كما احتوى على صور موحية تتضمن حفلاً فائق البهاء لرجال العصابات، كما حقق سيتربنبرج نجاحات متوالية خلال عام ١٩٢٨ بفيلميه "أرصفة ميناء نيولك" (مع فيكتور ماكلاجلين) و"الوصية الأخيرة" (مع إيميل جانينجز) . وفى عام ١٩٣٠ ذهب إلى ألمانيا ليخرج فيلمًا من الإنتاج المشترك بين "أوفا" و"باراماونت" الذى كان مخططًا له أن يصنع من نسختين: ألمانية وانجليزية، وكان ذلك هو فيلم "الملاك الأزرق" الذى قام جانينجز ببطولته، لكن اختيار سيترنبيرج لمارلين ديتريتش لدور المرأة الفاتنة القاتلة "لولا لولا" كان السبب الحقيقى فى هالة السحر التى اكتسبها الفيلم، وهو ماأستهل فترة تعاون بين ستيرينبرج وديتريتش فى سبعة أفلام، حققت للمخرج شهرة فائقة واسمًا لامعًا.

وبعودة ستيرنبيرج مع دريترتيش إلى هوليوود، أصبحت أفلامهما معًا لشركة باراماونت خلال السنوات الخمس التالية متميزة بتنويعاتها على تيمة الإذلال الجنسى لرجل مازوكى يجد لذته فى تعذيب ذاته، وهى أفلام "مراكش" (١٩٣٠)، و"سيئة السمعة" (١٩٣١)، و"فينوس الشقراء" (١٩٣٢)، و"قطار شنجهاى السريع"

(١٩٣٢)، و"الإمبراطورة الداعرة" (١٩٣٤)، و"الشيطان امرأة" (١٩٣٥) . وفى البداية، استقبل النقاد والجمهور هذه الأفلام بحماس، بفضل أسلوبها البصرى الرقيق، وإيحاءاتها الغامضة بالانحرافات الجنسية، ونزعتها الميلودرامية ذات المذاق الخاص، ولكن بعد فيلم "قطار شنجهاى السريع" بدأ الفتور الجماهيرى، كما تلاشى حماس النقاد، وأصبحت تلك هى القاعدة بالنسبة لأفلام ستيرنبيرج. وفى الوقت الذى تزايدت فيه نجومية ديتريتش، كانت نجومية ستيرنبيرج تتجه نحو الأفول، فقد تم توجيه اللوم للمخرج لتقديمه "النسيج البصرى ذى البعدين، والذى لا يستمد قيمته إلا من اعتماده على التفاصيل"، ولصنعه "مخلوقات جميلة" حيث لم تكن مارلين ديتريتش بالنسبة له إلا مجرد "أداة عرض".(فى النص "منشر غسيل"). لكن اهتمامه الفائق بالتفاصيل، وهوسه الظاهر بملء ما كان يطلق عليه "الفضاء الميت" (أو "المساحة الميتة") هو ما جعل ستيرنبيرج قادرًا على أن يقدم شعرًا بصريًا ذا قدرة تعبيرية بصرية فائقة. لم يكن سيترنبيرج عبقريًا لمجرد أنه كان يستخدم البؤرة الناعمة، أو المؤثرات البصرية المبهرة بشكل جيد، وإنما لأن أفلامه حققت وحدة بنائية غير عادية، وتعقيدًا دراميًا من خلال أسلوب بصرى متفرد.

وبعد عرض فيلم "الشيطان امرأة" لم تمنحه شركة باراماونت فرصًا جديدة، كما أن بقية حياة سيترنبيرج الفنية فى هوليوود بعد فيلمه "إيماءة شنجهاى" سوف تتميز بمشروعات يتولاها دون أن تتناسب مع قدراته ومواهبه، مثل أفلام "الملك يموت" و"الرقيب مادين"، أو مشروعات أخرى كانت واعدة، لكنها لم تحقق له آماله مثلما هو الحال فى فيلم "الجريمة والعقاب" (١٩٣٥) من بطولة بيتر لورى. أما محاولته لكى يصنع فيلم"أنا، كلاوديوس"من إنتاج ألكسندر كوردا فى بريطانيا، فقد تم إجهاضها بسبب مرض إحدى نجماته (مارلى أوبيرون)، وكان آخر أفلام سيترنبيرج الروائية من إنتاج اليابان هو "ملحمة أناتاهان (١٩٥٣)، ولم يكن هو نفسه راضيًا عن الفيلم، ولكنه أكد فى نوع من التحدى أن فيلمه كان متميزًا بما كان تتمتع به أفلامه دائمًا، وهو كونها تجارب بصرية لا تحتاج إلى استخدام الحوار أو حتى السرد الروائى.

لقد كان ستيرنبيرج يحكى أنه قد تلقى تهديدًا بأن "موهبة مثل موهبته سوف تنال العقاب دائمًا" لكن موهبته فى النهاية استطاعت أن تحافظ على نفسها، وتؤكد ذاتها، وقبل وفاته فى عام ١٩٦٩ كان من عوامل رضاه أن يرى جيلاً جديدًا من النقاد يعيدون له لقب"عبقرى"، أعطيت له الفرصة فى البداية، لكن هوليوود مزقته خلال الفترة الباقية من حياته الفنية.

"جايلين شتودلر"

تحتوى قائمة أفلام ستيرنبيرج على أفلام مثل:

"صيادو الخلاص" (١٩٢٥)، "الحضيض" (١٩٢٧)، "أرصفة ميناء نيويورك" (١٩٢٨)، "الوصية الأخيرة" (١٩٢٨)، "الملاك الأزرق" (١٩٣٠)، "مراكش" (١٩٣٠)، "مأساة أمريكية" (١٩٣١)، "سيئة السمعة" (١٩٣١)، "فينوس الشقراء" (١٩٣٢)، "قطار شنجهاى السريع" (١٩٣٢)، الإمبراطورة الداعرة" (١٩٣٤)، "الشيطان امرأة" (١٩٣٥) "الجريمة والعقاب" (١٩٣٦)، "أنا، كلاوديوس" (١٩٣٧ – لم يكتمل)، "إيماءة شنجهاى" (١٩٤١)، "مأكاو" (١٩٥٢)، "ملحمة أناتاهان" (١٩٥٣).

بيتى ديفيز (١٩٠٨ـ ١٩٨٩)

كانت بيتى ديفيز فى عام ١٩٣٠ ممثلة صغيرة لها سمعة طيبة على مسارح برودواى، حين تم اكتشافها على أيدى الباحثين عن المواهب فى هوليوود خلال فترة البحث عن ممثلين جدد للأفلام الناطقة. عندئذ وقعت ديفيز عقدًا مع شركة يونيفرسال، وقضت عامًا فى لعب الأدوار الصغيرة، لتتحول بعدها إلى شركة إخوان وارنر حيث بدأت فترة من الاستقرار استمرت عشرين عامًا، لتصبح خلالها ملكة داخل الشركة، كما أصبحت أيضًا أكثر الممثلات احترامًا فى هوليوود كلها.

لقد كان صعودها إلى النجومية بطيئًا وصعبًا؛ لأنها لم تكن تحمل طابعًا ثابتًا يساعدها فى خلق قناع فنى معين عند الجماهير، كما لم تكن ملائمة للعب دور الفتاة الفاتنة التى كانت الشركة تحاول أن تضعها فى صورتها، ولكنها فى النهاية تميزت بأدوارها فى الأفلام الأولى لها فى صورة "الشقراء المدللة والفتاة الساذجة الرعناء"، ومع ذلك أتاحت لها هذه الأفلام فترة للتدريب لكى تطور إمكاناتها التمثيلية والسينمائية، وبدأ أداؤها القوى فى جذب انتباه النقاد والجمهور.

وجاءت انطلاقتها فى عام ١٩٣٤ فى فيلم "عن عبودية الإنسان" فى دور ميلدريد، المضيفة القاسية التى تغوى الرجال، حيث اكتشفت ديفيز الدور الملائم لقدراتها وأسلوبها، واستطاعت أن تؤدى دورها ببراعة، مما جعلها تستحق فيما بعد أن تقوم بالأدوار الرئيسية. لقد أسس هذا الفيلم لبيتى ديفيز صورة المرأة العدوانية المستقلة، كما أثبتت ديفيز أن هذا الدور يمكن أن يسيطر على الفيلم، وأن يجذب الجمهور بنفس السحر الذى كانت تصنعه صورة الفاتنات العاطفيات التقليديات، والعاشقات، وهى الصورة التى كانت سائدة فى معظم أفلام هوليوود الروائية. كما تعززت صورتها الخاصة مع أدائها فى فيلم"مدينة على الحدود" (١٩٣٥)، و"الخطرة" (١٩٣٥)، كما ازدادت مع هذين الفيلمين شعبيتها وجماهيريتها أيضًا.

ومع ذلك فلم يبد أن شركة وارنر قادرة على أو راغبة فى استثمار هذا النجاح، ففى فبراير ١٩٣٦ تركت ديفيز الشركة؛ لأنها كانت تطالب بأدوار وعقود عمل أفضل.

وفى تلك الفترة كانت كل الشركات توقع عقودًا مع النجوم يمتد أجلها لسبع سنوات، لكن وارنر كانت شهيرة بأنها تحتفظ بالنجوم لأطول مدة ممكنة مقابل أجور قليلة لكى تصنع أفلاما سريعة وقليلة التكاليف. وخلال الثلاثينيات والأربعينيات، أقام العديد من نجوم وارنر دعاوى قضائية ضد الشركة، وكان من بين هؤلاء كاجنى وبوجارت. وعندما لم تتلق ديفيز أجرها لفترة طويلة، قبلت أن تعمل فى لندن، وهكذا رفعت وارنر ضدها دعوى قضائية لكى تمنعها، وبعد معركة حبس فيها الجميع أنفاسهم – النجوم والشركة على السواء – صدر الحكم القضائى بأن ديفيز يجب أن تقصر عملها على شركة وارنر فقط، وبهذا عادت إلى الأستوديو، ولكنها لم تتنازل عن طلبها من أجل أدوار أفضل، واستمرت فى الصراع، لكنها لم تنجح فى ذلك فى معظم الأحوال بسبب قيود العقد الذى وقعته مع الشركة لبقية حياتها الفنية.

لقد كان لهذه المعركة القضائية تأثيرات مهمة على بيتى ديفيز، وشركة وارنر، وهوليوود كلها، فقد كانت قضية ديفيز – بالإضافة إلى قضية كاجنى التى سبقتها بعدة سنوات – تمثل سابقة أدت إلى أن الشركات مارست أسلوب احتكار النجوم ووقفهم عن العمل فى نفس الوقت، حتى صدر حكم قضائى عام ١٩٤٣ بأن ذلك الأمر يحمل انتهاكًا للقانون وبدأت ديفيز من جديد فى صنع نجوميتها فى هوليوود، فقد جعلت المعركة القضائية صورة بيتى ديفيز عند الجماهير صورة تؤكد صورتها على الشاشة كامرأة قوية. وظلت شركة وارنر بدون ممثلة رئيسية لحوالى عام، لكن ديفيز – على الرغم من أنها خسرت معركتها القضائية – وجدت أن مركزها المعنوى قد تحسن – ثم اشترت الشركة حقوق صنع فيلم"جيزيبيل"الذى كانت ديفيز تطلبه منذ وقت طويل، وبالفعل حققت نجاحًا جماهيريًا ونقديًا على السواء عندما قامت ببطولته، وهو النجاح الذى أكد نجومية ديفيز ومكانتها فى

الشركة. كما أن هذا الفيلم يمثل نقطة تحول فى سياسات وارنر الإنتاجية التى تحولت إلى صنع الأفلام ذات القيمة الفنية لتنافس بها شركات هوليوود الأخرى (على سبيل المثال، بفيلم "ذهب مع الريح – ١٩٣٩")، وكانت ديفيز هى محور هذه السياسة الجديدة، وعبر السنوات العشر التالية قامت ببطولة أكثر الأفلام التاريخية والميلودرامية نجاحًا فى هوليوود، مما ساعد على تحسين صورة شركة وارنر بين الشركات، لقد كان فيلم "جيزيبيل" (١٩٣٨) يقدم نموذجًا لبطلة ديفيز الناضجة، وهى جولى مارسيدين التى اختارت أن تكون بإرادتها منبوذة من نيو أورليانز ومجتمعها، عندما أرتدت رداء أحمر فى حفل السهرة، بدلاً من الأبيض الذى كان مفروضًا أن ترتديه النساء غير المتزوجات، وقد كانت هذه التضحية فى النهاية هى طريقه لتحرير ذاتها، لكنها تؤكد بها أيضًا إرادتها القوية وشجاعتها، وعلى الرغم من أن ديفيز لعبت تنويعات واسعة من الأدوار لدى وارنر، بدءًا من المضيفة وحتى الملكة، فإن أفلامها يمكن تقسيمها إلى نوعين تبعًا للشخصية التى تقوم بها: المرأة القوية القاسية، وحتى الشريرة، فى أفلام "الثعالب الصغيرة"(١٩٤١)، "الخطاب" (١٩٤٠)، وعن "عبودية الإنسان"، أما الصورة الأخرى فهى البطلة التراجيدية فى "الانتصار القاتم" (١٩٣٩) و"مسافر الآن" (١٩٤٢) و"الآنسة" (١٩٣٩) . إن مايربط هذه الأدوار المتباينة هى الشخصية الفنية القوية عند ديفير، التى تكشف عن المعاناة تحت السطح الصلب للمرأة الشريرة، وعن القوة خلف المعاناة للمرأة الرومانسية.

ولقد كانت شعبية ديفيز الهائلة بين الجمهور من النساء فى الثلاثينيات والأربعينيات تعود أساسًا إلى تلك القدرة على دمج الرؤى المتناقضة لدور المرأة، فقد عكست كلاً من عظمة نجمة السينما، والمرأة العادية التى تواجه الأزمة وحدها، والتى تناضل لكى تبقى على قيد الحياة فى عالم يسيطر عليه الرجال، وحيث لا تستطيع تضحياتها، أوخيبة أملها، أن تمحو أبدًا إحساسها بذاتها وكبريائها.

ولقد كانت ديفيز قادرة تمامًا على التحكم والسيطرة على أدائها، حتى فى الأدوار التى تتسم بالمبالغة. ففى فيلم"الخطاب"تقدم دراسة قوية عن الأحاسيس التى

تواجه القمع، وذلك فى دور الزوجة المحترمة لأحد مالكى المصانع فى سنغافورة، التى تفرغ رصاصاتها فى صدر حبيبها، ثم تضطر إلى سلسلة طويلة من الأكاذيب حتى تغطى على جريمتها، كما أن تمثيلها لدور مارجو شاينيج فى فيلم "كل شىء عن حواء" (١٩٥٠) – وهو الدور الذى يحكى قصة ممثلة تقدم بها العمر، وتقابل تحديات مهنية وجنسية من امرأة شابة- إنما يعكس دراسة للقسوة المريرة التى تخفى تحت سطحها الضعف الإنسانى.

وكان فيلم "كل شىء عن حواء" هو آخر أدوارها العظيمة، وخلال الخمسينيات والستينيات استمرت ديفيز فى تمثيل الأفلام التليفزيونية والأفلام ذات الميزانية الصغيرة، وبسبب الضعف الدرامى لهذه الأفلام افتقد أداؤها تلك الظلال الرقيقة التى تميزت بها فى الفترة السابقة، كما اختفت شخصيتها الفنية المميزة، ولكنها أكدت على أنها تستطيع أن تعود إلى الأداء القوى فى أفضل أفلامها "ماذا حدث للصغيرة جين" (١٩٦٢) فى دور المرأة العدوانية الأنانية التى تصل إلى درجة الجنون، ولقد أخذت ديفيز على نفسها عهدًا بأنها لن تتقاعد أبدًا، واستمرت فى التمثيل حتى وفاتها.

ومن الأحداث الشهيرة أن كارل لايميل كان قد رآها فى فيلم"الأخت الشريرة"(١٩٣١)، فى أيام عملها لدى شركة يونيفرسال، ليصاب بالرعب من الشخصية التى تعاقدت معها الشركة، حيث قال:"هل تستطيع أن تتصور أن رجلاً مسكينًا يمضى على الجحيم... فى فيلم ينتهى به معها فى لقطة تختفى تدريجيًا؟". لقد كانت ديفيز تذهب بالفعل إلى الجحيم، وتأخذ بعض الناس معها، لكنها ظلت تحافظ على شهرتها الدائمة؛ لأنها لم تنتظر أبدًا الإظلام التدريجى حول حياتها الفنية، ولم تنتظر رجلاً يقف معها فى نضالها.

"كيت بيتام"

من قائمة أفلامها:

"عن عبودية الإنسان" (١٩٣٤)، "الخطرة" (١٩٣٥)، "جيزيبيـــل" (١٩٣٨)، "الانتصار القاتم" (١٩٣٩)، "الحيـــاة الخاصـــة لإليزابيـــث وإيـــسيكس" (١٩٣٩)، "الخطاب" (١٩٤٠)، "الثعالب الصغيرة" (١٩٤١) "مسافر الآن" (١٩٤٢)، "مـــستر سيكفننجتمون" (١٩٤٤)، "كل شيء عن حواء"(١٩٥٠)، "ماذا حدث للصغيرة جين" (١٩٦٢) .

جودى جارلاند (١٩٢٢-١٩٦٩)

كانت جودى جارلاند عنصرًا مهمًا فى "وحدة فريد" الموسيقية، لدى شركة مترو جولدوين ماير، كما كانت نموذجًا خالدًا للنجاح والفشل اللذين حققهما نظام الأستوديو فى هوليوود. وعندما وقع معها إل. بى. ماير عقد عملها لدى الشركة، كانت لا تزال فتاة مراهقة، لتصنع حوالى ثلاثين فيلمًا خلال الخمسة عشر عامًا من عقدها مع شركة مترو جولدوين ماير، ولم يكن عمرها قد تجاوز الثمانية والعشرين عامًا عندما رفضت الشركة تجديد عقدها، وهى الشركة التى كانت تتباهى بأنها تملك "نجومًا أكثر من النجوم التى فى السماء"، لتنحدر جارلاند فى الفترة اللاحقة فى الإحباط وإدمان المخدرات والكحول، ثم تحولت إلى العروض الموسيقية الشعبية، وسلسلة من الأدوار الصغيرة التى عادت بها إلى الشاشة، وهى الأدوار التى تدور حول أسطورة وعذاب حياتها وعملها السينمائى، مما رفع من صورتها وجماهيريتها السينمائية إلى مستوى لم يستطع الكثيرون تحقيقه.

ظهرت جارلاند على المسرح لأول مرة عندما كان عمرها ثلاث سنوات، وعندما بلغت الخامسة عملت فى فرقة فودفيل متجولة مع شقيقتها تحت اسم للشهرة يكتب على الإعلانات "الطفلة" أو "بيبى"، ثم استقرت عائلتها بعد فترة فى لوس أنجيليس حيث كانت أمها الطموح تحلم بأن تبدأ الابنة جودى حياتها السينمائية فى زمن شهد نجومًا من الأطفال، مثل شيرلى تيمبل وجاكى كوجان، وكانوا عندئذ فى ذروة نجاحهم الجماهيرى. ولقد جذب صوت جارلاند الناضج اهتمام كاتب الأغنيات والملحن آرثر فريد، الذى أقنع ماير بأن يوظفها للشركة.

إن صورة جارلاند وموهبتها لم تتوافقا بسهولة، فقد وجدت الشركة صعوبة فى أن تختار لها الدور الملائم الذى يمزج بين صورة الطفلة العادية البريئة وصوتها الناضج اللامع مع الغناء. ومع ميكى رونى ظهرت فى العديد من الأفلام

التى كانت تقوم فيها بالغناء لكى تعلق على الأحداث، لكنها وجدت أن دورها بدأ فى التراجع لكى تصبح "ابنة الجيران" أكثر من كونها موضوع الحب نفسه، فلقد عانت جارلاند بالمقارنة مع لانا تيرنر وهيدى لامار، على الرغم من المحاولات الدائمة التى كان يبذلها "قسم الخدمات الخاصة" فى شركة مترو جولدوين ماير، حتى تقلل من وزنها عن طريق اتباع نظام غذائى قاس واستخدام أقراص التحلية بدلاً من السكر.

وفى النهاية أقنع غناؤها الفاتن والمشحون بالعاطفة"فريد"بأن سحرها وضعفها يمكن لهما أن يحملا فيلمًا، وعلى الرغم من ذلك فقد جعلتها انطلاقتها فى فيلم "ساحر أووز" (١٩٣٩) تعود مرة أخرى لتتنكر فى صورة الطفلة القروية التى لم تصل إلى البلوغ، وهو العمل الفذ الذى اقتضى من ممثلة عمرها سبعة عشر عامًا أن تخفى شكلها وقوامها تحت الثياب الطفولية.

ومع ذلك فقد استطاعت أن تحصل بعد هذا الفيلم على أدوار رومانسية مهمة، وقد كان تأثير "فريد"فى هذا المجال حاسمًا، حيث كان قد بدأ سعيه ليصبح منتجًا، ووضع آماله على جاذبية جارلاند، وقدرتها على الوفاء بمشاريعه التى كان يتخيلها. وهناك كتابات عديدة حول "وحدة فريد" فى شركة مترو جولدوين ماير، لكن نادرًا مااستطاعت هذه الكتابات أن تكتشف المدى الذى كان فيه"فريد" يؤمن بإمكانات جارلاند، التى ساعدته على أن يكسب دعم ماير من أجل مشروعاته التجريبية. فخلف الطموح والآمال لإنشاء مجموعة من فريق هائل من الكتاب والمؤلفين الموسيقيين ومصممى الديكور ومصممى الرقصات، كانت هناك رغبة"فريد"العملية لكى يصنع أفلامًا تصلح لتأكيد مواهب جارلاند المتنوعة.

وهو مانجح فيه "فريد" مع فينسينت مينيللى، الذى تزوج جارلاند، وفى أفلام عديدة مثل "قابلنى فى سانت لويس" (١٩٤٤) و"الساعة" (١٩٤٥) "و"القرصان" (١٩٤٨) قدم فريد ومينيللى وجارلاند لحظات من الفانتازيا الجامحة، التى قد تصل إلى درجة العصبية، والتى لم تكن عندئذ من السمات الأساسية لأفلام هوليوود الموسيقية السابقة، لكنها أتاحت أرضًا مشتركة لأسلوب مينيللى الإبداعى وشخصية

جارلاند الفنية، فقد كان أدواؤها لنمرة: "احصل لنفسك علـــى كريـــسماس صـــغير سعيد" فى فيلم "قابلنى فى سانت لويس"، أو نمرة مأدبة الزفاف فى فيلم "الــساعة"، أداءً يوحى بمشاعر قاتمة ظهرت سابقًا فى دورها من فيلم "ســاحر أووز" للفتــاة دورثى، وفى أفلام المخرجين الآخرين مثل "استعراض عيد الفصح" (١٩٤٨)، من إخراج تشارلز وولترز، حيث لعبت أمام فريد أستير وبتيــر لوفــورد، وأظهــرت قدرتها على تقديم دور الفتاة الساذجة بذلك السحر الذى أقنع الــشركة فـــى البدايـــة للتعاقد معها.

لقد كان لإدمان جارلاند للمنشطات والمنبهات الذى كان سببه الضغط النفسى عواقبه الوخيمة، فقد جلب عليها السمعة السيئة، كما أنها أصبحت غير قادرة مـــن الناحية الجسمانية على الالتزام بعملها السينمائى، وبعد فترة قصيرة من قطع شركة مترو لعلاقتها مع جارلاند انتهى زواجها مع مينيللى أيضًا، (لقد كـــان هـــذا هـــو الزواج الثانى من بين زيجات خمس، وقد أثمر هذا الزواج طفلة واحدة هى التـــى سوف تصبح فى المستقبل النجمة ليزا مينيللى، أما زواجها الثالث مع سيد لوفت فقد أثمر طفلتين، كانت إحداهما هى لورنا، التى أصبحت فيما بعـــد مغنيـــة) . وعلـــى الرغم من أنها لم تصنع إلا خمسة أفلام فى العشرين عامًا الباقية من حياتها، فقـــد استمرت فى صنع الأسطوانات الموسيقية وحفلات الغناء والظهور فى التليفزيـــون، ولقد أدت محاولتها الفاشلة للانتحار، وصراعاتها المستمرة مع إدمان المخـــدرات، إلى صورة جديدة لامرأة محطمة.

وعندما ننظر الآن إلى أدوارها، فإنه يمكن القول بأن ما يتبقى من أدوارهـــا على الشاشة هى الأدوار التى تعكس صعوبات حياتها الشخصية والفنية، ففى مشهد "ولدت فى شاحنة" – فى أول أفلامها التى عادت بها إلى الـــشاشة: "مولـــد نجمـــة" (١٩٥٤) لجورج كيوكور – نرى على نحو دقيق كيف كانت جارلانـــد الناضـــجة تعيش آلام ومحن أسطورة نجوميتها، وعندما بدأ صوتها ومظهرها فى التجاعيـــد، ترك ذلك أثرًا على ظهورها على خشبة المسرح، ففى بريطانيا والولايات المتحـــدة أصبحت نموذجًا قويًا على جماعات الشواذ، حيث أوحت صورتها التى تجمع بـــين

الذكورة والأنوثة بأنها تفى بالصورة الخيالية السائدة فى ثقافة الشواذ عن الاغتراب وقبول الأمر الواقع، كما أن صورتها المأساوية التى تظهر فيها كضحية للظروف، وكممثلة ومغنية ساحرة، سوف تظل جزءًا مهما من نجومية جارلاند. وقد انتهت حياتها بجرعة مخدرات زائدة وعمرها سبعة وأربعون عامًا، لكى يضيف ذلك الحدث إلى أسطورتها سحرًا جديدًا، وهو الحدث الذى تم استخدامه فى تمرد ستونوول الذى استهل حركة المطالبة بحقوق الشواذ بعد أقل من شهر من وفاتها.

"ديفيد جاردنر"

من قائمة أفلامها:

"لحن برودواى لعام ١٩٣٨" (١٩٣٧)، "الحب يجد آندى هاردى" (١٩٣٨)، "الفتيات فى الجيش" (١٩٣٩)، "ساحر أووز" (١٩٣٩)، "فلتبدأ الفرقة فى العـزف" (١٩٤٠)، "فتاة زيجفليد" (١٩٤١)، "من أجلى ومن أجل جول" (١٩٤٢)، "قـابلنى فى سـانت لـويس" (١٩٤٤)، "الـساعة" (١٩٤٥)، "بنـات هـارفى" (١٩٤٥)، "استعراض عيد الفـصح" (١٩٤٨)، "القرصـان" (١٩٤٨)، "مخـزون الـصيف" (١٩٥٠)، "مولد نجمة" (١٩٥٤)، "محاكمات نورمبرج" (١٩٦١) "طفـل ينتظـر" (١٩٦٣).

إنجريد بيرجمان (١٩٢٥ – ١٩٨٢)

فى نفس طريق جاربو وديريتش، حققت إنجريد بيرجمان نجاحا وشعبية مميزين داخل هوليوود لنجمة ولدت خارج الولايات المتحدة، وفى ذروة حياتها السينمائية فى الأربعينيات، كانت بيرجمان تتمتع بجاذبية جماهيرية فى شباك التذاكر، وبسمعة فنية طيبة وضعتها بين صفوة ممثلات مثل جوان كراوفورد وبيتى ديفيز وكاترين هيبورن. وأدوارها السينمائية تجمع بين مزيج نادر من الانتماء للعالم والنقاء المتسامى الذى ينبعث من جمالها الأخاذ، ولقد كانت الشخصية الفنية المركبة لبيرجمان تمتد أيضًا لحياتها الخاصة، حيث خضعت لاختبار قاس من مشاعر الجماهير ضدها، عندما هجرت هوليوود وعائلتها لكى تقيم علاقة فنية وعاطفية مع المخرج الإيطالى من المدرسة الواقعية الجديدة روبيرتو روسيلليني. ولقد نالت ثلاث جوائز أوسكار خلال حياتها الفنية التى استمرت أربعين عامًا، حيث عملت بنشاط فى ستة بلدان وبأربع لغات.

وفى الوقت الذى اكتشف فيه المنتج ديفيد أوه. سيلزنيك موهبة بيرجمان، كانت قد بدأت بالفعل فى تأسيس صورتها كممثلة سينمائية واعدة فى وطنها الأصلى السويد. ولقد جذبت أدوراها الأولى اهتمام النقاد الأمريكيين الذين توقعوا أن بيرجمان سوف تقع سريعًا فى فخ هوليوود، وفى أفلام مثل "إنترمتزو" (١٩٣٦) أدت دورا يتميز بالحسية والشفافية حتى عندما تكون واقعة فى مثلث حب تقليدى محكوم عليه بالدمار. ولقد كان من العناصر المهمة فى جاذبيتها قدرتها على الإيحاء بالأدوار الحزينة، ذات المشاعر والأخلاقيات الغامضة، التى توحى أيضًا بدراسة نفسية عن بطولة الإنسان وقدرته على التحمل والبقاء. بل إن مجرد وجودها قد حول أعمالاً متواضعة من نوع الأفلام التى تثير البكاء إلى أعمال فنية تبدو أكثر عمقًا للجمهور والنقاد على السواء.

وعلى الرغم من أن طموحات بيرجمان كانت بلاشك تدور حول كاليفورنيا أو هوليوود، فإنها قد عملت باستمرار خلال حياتها الفنية لكى تبنى صورتها فى السينما العالمية، لذلك صنعت أفلامًا لمخرجين مثل إنجمار بيرجمان وجان رينوار، خلال حياتها الفنية كما أنها صنعت فيلمًا واحدًا لشركة"أوفا"الألمانية قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية لكنها كانت تأمل أن تعاود المحاولة قبل انتهاء الحرب، مما جعل البعض يقابلها بالنقد لعملها تحت النظام النازى فى عام ١٩٣٨، ومن بينهم زوجها بيتر ليندشتروم، لكن بيرجمان استطاعت ببراعة أن تقصى نفسها عن السياسة فى تلك الأيام، ولقد عبرت عن قلقها من المشاعر المعادية لألمانيا فى أول أفلامها الأمريكية الناجحة"كازابلانكا"– (١٩٤٢)، ربما بسبب تعاطفها مع أقاربها الألمان (لقد كانت أمها من هامبورج)، ولكن ربما كان السبب الأهم هوأنها أرادت أن تتحاشى إفساد علاقتها مع شركة "أوفا".

ولقد قبلت بتوقيع عقد لمدة سبع سنوات مع سيلزنيك، الذى ضم لفريق المواهب التى وقع معها أيضًا أسماءً مثل ألفريد هيتشكوك وجوزيف كوتن، كما أنه كان منتج فيلم "ذهب مع الريح". وعلى الرغم من أن إدارته المدققة، وقدرته على الإلمام بتفاصيل العمل، تعدان من أساطير هوليوود، فإن استقلالية سيلزنيك كانت عائقًا فى طريق تواؤمه مع الشركات الكبرى، فلم تكن بيرجمان مثل هيتشكوك صبورة بما يكفى لكى تنتظره حتى يجد لها الدور الملائم، وأبدت استياءها من الأرباح الهائلة التى حصدها سيلزنيك عندما أخذها لأعمال مؤقتة فى شركات أخرى، فقد كانت قد صنعت فيلمين فقط لسيلزنيك، ولكنه أعارها لشركات أخرى حيث صنعت تسعة أفلام.

لقد كانت بيرجمان قادرة بنفس الكفاءة على لعب دور وصيفة حانة أو راهبة، كما كانت قادرة على التحول فى الشخصية الواحدة بين الإحساس بالعزلة والتحفظ الغامضين، وبين الدفء والتعاطف والألم، وهو ماجعل هيتشكوك مفتونًا بها، وبذلك الشوق الغامض الذى توحى به، لذلك قام بالعمل معها فى ثلاثة أفلام.

وأكثر أدوارها المهمة فى هوليوود استغلت تلك القدرة على الإيحاء بالتناقض والغموض، ففى فيلم "كازابلانكا" تقوم بدور إلزا الشخصية المغامرة التى يبدو لنا فى البداية أنها استطاعت أن تترك جرحًا عميقًا فى نفس ريك (همفرى بوجارت) ومع ذلك فإن جمال بيرجمان الفاتن والنبل فى شخصيتها خلقا إحساسًا مناقضًا فى اللقطات القريبة، عندما يفصح وجهها عما لم تقله القصة بصراحة؛ لأن ريك فى الحقيقة كان قد أصدر عليها حكمه بنوع من التسرع، حيث إنها كانت فى جوهرها إنسانة نبيلة فاضلة، وهو ما جعل ريك فى النهاية يتصرف معها على نحو شريف أيضًا.

وبعد الوفاء بالتزاماتها تجاه سيلزنيك، كانت بيرجمان تأمل مرة أخرى فى أن تعيد امتداد حياتها الفنية على المستوى العالمى، فقد شعرت أنها مقيدة فى الحدود التى حققتها فى هيولوود، كما أنها كانت تعيش قصة حب جديدة، وهكذا تكشف تعاونها مع روسيلليني عن فضيحة كبرى فى أمريكا على مستوى الجماهير والصحافة، بالإضافة إلى أن أفلامها معه بدت فى البداية فاشلة على المستوى الجماهيرى، ولكن عندما ننظر إلى هذه الأفلام اليوم نجد أنها تعطى رؤية نادرة لنجمة من هوليوود تعيش فى عالم غريب عنها تمامًا. وبينما تشهد أفلام مثل"سترومبولى" (١٩٤٩) و"رحلة فى إيطاليا" (١٩٥٤) على شجاعة وقدرة بيرجمان كممثلة، فإنها تفصح عن إحساس بعدم الأمان كانت تخفيه فى الماضى، فأفلام روسيللنى وحياتها المهنية فى هوليوود، بل أيضًا على الصعوبات التى واجهت حياتها مع روسلليني، وفى النهاية دفع روسلليني بيرجمان إلى أن توائم بين شخصيتها الهوليوودية وطموحاتها الشخصية واهتماماتها غير السياسية. لقد كانت بيرجمان تعرف أن إنجازاتها مع روسيللنى سوف يكتب لها البقاء. بسبب كون هذه الأفلام شعرًا بصريًا، حتى لو كانت أقل إرضاء من ناحية مقارنتها مع نجاحاتها فى هوليوود.

ومع ذلك فقد عادت إلى هوليوود بفيلم"أناستاجيا"(١٩٥٦)، وحصلت على جائزة الأوسكار الثانية، دليلاً على أنها لم تغب عن الذاكرة.

"**ديفيد جاردنر**"

من قائمة أفلامها:

"إنترمتزو" (١٩٣٦) . "إنترمتزو" (إعادة أمريكية - ١٩٣٩)، "كازابلانكـــا" (١٩٤٢)، "لمن تدق الأجراس" (١٩٤٣)، "مصباح الغاز" (١٩٤٤)، "أجراس سانت ماري" (١٩٤٥)، "المسحورة" (١٩٤٥) "سـيئة الـسمعة" (١٩٤٦)، "جـان دارك" (١٩٤٨)، "تحت برج العقرب"(١٩٤٩)، "سترومبولى"(١٩٤٩)، "رحلة إلى إيطاليا" (١٩٥٤)، "إيلينا والرجال" (١٩٥٦) - وهو الفيلم الذى يحمل أيـضًا اسـمًا آخـر هو"باريس تفعل أشياء عجيبة" - "أناستاجيا (١٩٥٦)، "الطائشة" (١٩٥٨)، "سـوناتا الخريف" (١٩٧٨) .

ويليام كاميرون مينزيس (١٨٩٦ – ١٩٥٧)

إن ويليام كاميرون مينزيس من أكثر المواهب التى لم تنل حظها فى تاريخ السينما الأمريكية، فقد امتدت حياته الفنية فى عصر هوليوود الكلاسيكى، كما أنها ساهمت على نحو فعال فى تشكيل دوره ووضعه كمنتج فنى (وفيما بعد فى دور"مصمم الإنتاج") داخل نظام الأستوديو. ولقد أعطى نجاح مينزيس الفرصة له لكى يخرج وينتج، لكن عمله الأكثر أهمية كان"التصميم البصرى"للأفلام.

ولد مينزس فى نيوهافين من ولاية كونيكتاكت فى عام ١٨٩٦، وتعلم حرفته خلال العقد الثانى من القرن العشرين فى أستوديو شركة "باتيه" فى فورت لى بولاية نيوجيرسى، وكان من أهم الشخصيات المؤثرة عليه أنطون جروت الذى أخذ مينزيس كمساعد له، وعلمه فن تصميم لوحات القصة، بالإضافة إلى تصميم الديكور، ليعملا معا فى شركة"باتيه"ثم فى هوليوود فى أواخر العشرينيات، وكان عملهما تطبيقا عمليًا فى تعريف المرحلة الفنية التى تتم قبل إنتاج الفيلم، فى صنع لوحات مرسومة بالفحم، ليس فقط للديكور المطلوب للفيلم، ولكن أيضًا تصميم وضع الكاميرا والإضاءة فى كل لقطة، مما يسهل كفاءة أداء الإنتاج حيث يتم تصميم الديكور طبقًا لهذه اللوحات، بالإضافة إلى تحديد زوايا الكاميرا والعدسات والإضاءة والتوليف، ووضع خطة لهذه العناصر جميعًا قبل بدء التصوير الفعلى.

وسرعان ما حقق مينزيس لنفسه وجودًا مهمًا فى هوليوود خلال العشرينيات، ليعمل كمنتج فنى لواحد وعشرين فيلمًا خلال هذا العقد، مع مخرجين كبار مثل إرنست لوبيتش ودى. دابليو. جريفيث ولويس مايليسون وراوول وولتش. وقد تأكدت سمعته الطيبة مع نجاح فيلم "لص بغداد" (١٩٢٤) الذى عمل فيه جروت كمساعد له، كما حصل على أول جائزة أوسكار للديكور الداخلى فى عام ١٩٢٨ لعمله فى فيلمى "العاصفة" (١٩٢٧) و"اليمامة" (١٩٢٨) وبينما كان القليلون

خارج الصناعة يدركون مدى أهمية إسهاماته، فإن مينزيس كان مشهورًا في هوليوود كصاحب أسلوب بصرى خلاق، وكخبير على نحو خاص في صنع الديكور المبدع والساحر بأسلوب باروكى.

وبحلول عام ١٩٣٠ كانت مكانة "المخرج الفنى" قد تأكدت لتصبح حرفة مهمة داخل نظام هوليوود، حتى إن أقسامًا كاملة كان يتم تأسيسها من أجل عمل هؤلاء المخرجين الفنيين، وكان للعديد منهم تأثير هائل على أسلوب كل شركة، والمظهر العام لكل فيلم، فعلى سبيل المثال قام أنطون جروت المخرج الفنى لدى وارنر بتصميم ستة عشر فيلمًا من إخراج مايكل كيرتز، وعشرة من إخراج ويليام ديتيرل، وكان عاملاً حاسمًا فى نضج أسلوب وارنر خلال الثلاثينيات.

وفى نفس الفترة استطاع مينزيس أن يحافظ على استقلاله الذاتى كفنان يعمل بالقطعة، مما جعله يعمل فى مجالات سينمائية أخرى، وقد بدأ فى عام ١٩٣١ فى الجمع بين دورى المخرج والمخرج الفنى، وبين عامى ١٩٣١، ١٩٣٧ أخرج وصمم ديكور سبعة أفلام، كان من أكثرها أهمية الأفلام التى أنتجها ألكسندر كوردا فى إنجلترا، خاصة "أشياء سوف تأتى" (١٩٣٦)، وهو الفيلم الذى يحتوى على مشاهد مستقبلية تتمتع بأصالة إبداعية كانت تأكيدًا على قدرة مينزيس فى المجالات السينمائية المختلفة.

وعاد مينزيس فى عام ١٩٣٧ إلى هوليوود بناءً على طلب ديفيد أوه. سيلزنيك الذى كان يستعد آنذاك لصنع فيلمه من الإنتاج الضخم"ذهب مع الريح" (١٩٣٩)، وقد كان هدف سيلزنيك خلال مرحلة ماقبل الإنتاج أن يصنع مايمكن أن نسميه "فيلمًا قبل التصوير "قبل أن تدور الكاميرات (من خلال وضع تصور تفصيلى عن كل لقطات الفيلم على "لوحات القصة") وقد كرس مينزيس جهوده خلال عامين لكى يضع تصوره البصرى لذلك الفيلم الملحمى والملون بألوان "تكنيكلر" لكى يستحق أن يوضع اسمه فى العناوين تحت عنوان "تصميم الإنتاج بواسطة ويليام كاميرون مينزيس"، كما أن الأكاديمية التى تمنح جوائز الأوسكار أقرت بإسهام مينزيس المتفرد فى فيلم "ذهب مع الريح"، ليحصل على جائزة "من أجل الإنجاز الفائق فى استخدام الألوان فى التأكيد على الجو الدرامى فى الإنتاج".

ولقد كرس مينزيس جهوده فى الإخراج الفنى خلال الأربعينيات لينجز أهم أعماله، خاصة مع المخرج سام وود فى فيلم "بلدتنا" (١٩٤٠) و"الشيطان وميس جونز" (١٩٤١) و"صف الملوك" (١٩٤٢)، "لمن تدق الأجراس" (١٩٤٣)، وهى الأفلام التى حققت نجاحًا نقديًا وتجاريًا يعود فى الأساس لجهود مينزيس الذى كان يصنع مايزيد على ١٠٠٠ "لوحة قصة"لقطة بلقطة لكل فيلم. ويقر مخرج الفوتوغرافيا (مدير التصوير) لفيلم "صف الملوك" جيمس وونج هاو فى مجلة "المصور السينمائى الأمريكى" بأن مينزيس كان يحدد – من خلال لوحات القصة التى كان يصنعها – زوايا الكاميرا وموضعها والعدسات الملائمة وجدول الإضاءة لكل لقطة، بالإضافة إلى تصميم الديكور: "لقد خلق مينزيس الشكل العام للفيلم، كما كنت أطيع أوامره، بينما اقتصر عمل سام وود على إدارة الممثلين؛ لأنه لم يكن على علم بخطة العناصر البصرية للفيلم".

ثم عاد مينزيس إلى الإخراج مع فيلم "العنوان مجهول" (١٩٤٤)، كما عمل أيضًا فى مشروعين مع سيلزنيك، حيث صمم وأخرج مشاهد الحلم التى تحاكى لوحات سلفادور دالى، وذلك فى فيلم"المسحورة (١٩٤٥)، كما أخرج (دون أن يذكر اسمه فى العناوين) أجزاء من فيلم "صراع تحت الشمس" (١٩٤٧) . لكن إيقاع عمله بدأ فى التباطؤ على نحو ملحوظ بعد الحرب، وكان إنجازه الوحيد المهم فى تلك الفترة هو تصميم الإنتاج لفيلم "قوس النصر" (١٩٤٨)، وتصميم الديكور لفيلمين من أفلام الخيال العلمى التى تستخدم تقنية "3D" (ثلاثية الأبعاد) فى عام ١٩٥٣، وهما "غزاة من المريخ" و"المتاهة"، كما عمل كمنتج مشترك فى فيلم "حول العالم فى ثمانين يومًا" (١٩٥٦)، وكانت وفاته فى العام التالى.

وعند وفاة مينزيس فى عام ١٩٥٧ كان مصطلحا "المخرج الفنى" و"مصمم الإنتاج" قد أصبحا مصطلحين شائعين فى هوليوود، ويعود الفضل فى ذلك إلى مجهوداته ومواهبه، كما أن حياة مينزيس الفنية توضح الدور الجوهرى للمخرج الفنى فى الإعداد لما يمكن أن يسمى "المسودة" البصرية للإنتاج لكى تتوافق مع

السيناريو التنفيذى، كما تؤكد على التعقيدات المتعلقة بما يمكن أن نفعله تجاه نــسب الأسلوب البصرى للفيلم للمخرج أو لعنصر فنى آخر.

"توماس شاتز"

من قائمة أفلامه

أ. كمخرج فنى:

"روزيتا" (١٩٢٣)، "لص بغداد" (١٩٢٤)، "العاصفة" (١٩٢٧)، "اليمامة" (١٩٢٨)، "أبراهام لينكولن" (١٩٣٠)، "ذهب مع الريح" (١٩٣٩)، "المراسل الأجنبى" (١٩٤٠)، "الشيطان ومس جونز" (١٩٤١)، "لمن تدق الأجراس" (١٩٤٣)، "المسحورة" (١٩٤٥)، "قوس النصر" (١٩٤٨)،

ب. كمخرج.

"أشياء سوف تأتى" (١٩٣٦)، "العنوان مجهول" (١٩٤٤)، غزاة من المريخ" (١٩٥٣).

الرقابة والتنظيم الذاتى

بقلم : ريتشارد مالتبى

عندما نتحدث عن "الرقابة فى السنيما"، فإن ذلك يتضمن نوعين مختلفين من الممارسة الرقابية: النظم التى تديرها الحكومة لكى تتحكم فى - وتسيطر على- التعبير عن الأفكار السياسية بالسينما، ونظم التنظيم الذاتى التى تمارسها صناعات السينما لكى تضمن أن مضامين الأفلام تتواءم مع المعايير الأخلاقية والاجتماعية والأيديولوجية للثقافة القومية. وفيما عدا الفترات التى تسود فيها النزعة الوطنية مثل فترات الحروب، أو فى وجود أشكال سلطوية للرقابة تمارس من خلال احتكار السلطة للدولة، فإن الرقابة لاتعتبر من السمات البارزة فى النظم الديمقراطية الليبرالية خلال القرن العشرين. وبذلك فإن الإشراف على مضامين الأفلام بواسطة مؤسسات الدولة قد ساد أساسًا فى النظم الشمولية. ومن ناحية أخرى يمكن النظر إلى نظم التنظيم الذاتى على أنها شكل من أشكال رقابة السوق، وفى هذه الحالة فإن القوى التى تسيطر على عملية الإنتاج تقوم بتحديد ما ينبغى وما لا ينبغى إنتاجه، ومن أكثر الأشكال تأثيرا فى رقابة السوق منع الأفلام قبل صنعها أكثر من منع هذه الأفلام بعد الإنتاج. ولكن الرقابة فى هذا الشكل أو ذاك هى ممارسة السلطة، ووسيلة لمراقبة الأفكار والصور التى يتم تداولها فى ثقافة معينة. ولأن السينما كانت صناعة عالمية منذ مولدها تقريبًا، فإن شكلى الرقابة كانا يمضيان جنبًا إلى جنب، ولكن بسبب سيطرة هوليوود العالمية، فإن شكل الرقابة الذاتية كان هو الأكثر ممارسة وتطبيقًا فى تاريخ السينما.

بدايات الرقابة على السينما

على الرغم من أن السينما - بالمقارنة مع كل وسائل الاتصال الأخرى - يتم تنظيمها دائما بقدر أكبر من التحكم والسيطرة، فإن الرقابة على السينما لا يمكن

تشبيهها بالرقابة على الصحافة أو أى من وسائل التعبير الأخرى، وذلك لأن السينما فى معظم تاريخها لم تملك وضعًا يجعلها أداة من أدوات حرية التعبير، فلقد أعلنت المحكمة العليا فى الولايات المتحدة فى قراراها فى عام ١٩١٥، الذى حدد المركز القانونى للسينما، أن عرض الصور المتحركة هو "صناعة وتجارة بالمعنى الكامل للكلمة، كما أنها تتبع وتدار من أجل الربح"، لذلك لايمكن اعتبارها "جزءًا من الصحافة الوطنية أو أداة من أدوات التعبير عن الرأى العام". لهذا فإن السينما لم تكن تتمتع بالحماية التى يسمح بها التعديل الأول من الدستور الأمريكى بالنسبة لقضية حرية التعبير، لكنها كانت تخضع للرقابة المسبقة بواسطة الدولة أو السلطات المدنية الحكومية. وهذا التعريف القانونى للسينما، باعتبارها تقع خارج دوائر السياسة والفن، هو فى ذاته شكل من ضمن أشكال الرقابة، وكنتيجة لهذا أثار الجدل حول تنظيم السينما، الذى كان مهتما فى الأساس بأسئلة حول إذا ما كانت وسيلة الترفيه والتسلية التى تقدمها السينما لها تأثيرات ضارة على المتفرجين. وفى الواقع العملى فإن الجزء الأكبر من الرقابة على السينما – على الأقل فى الدول الناطقة بالإنجليزية – كان معنيًا أكثر بقدرة السينما على التجسيد، خاصة الجنس والعنف، وليس بقدرتها على التعبير عن الأفكار السياسية أو المشاعر.

ولقد كان هذان الشكلان من الرقابة على السينما موجودين من الناحية العملية فى وقت صدور حكم المحكمة العليا، وعلى الرغم من أن تفاصيل العمليات الرقابية تختلف من بلد إلى آخر، فإن هناك تشابهًا مهمًا فى تطور هذه الآليات فى دول أوروبا والأمريكتين وأستراليا، فخلال القرن التاسع عشر قامت معظم هذه الدول بالتفريق بين نوعين من عروض التسلية الجماهيرية، وذلك من أجل أغراض تنظيمية. فما كان يطلق عليه "المسرح الشرعى" أو "المسرح التقليدى" كان مميزًا عن تلك العروض المعروفة فى فرنسا تحت اسم "عروض الغرائب" التى تتضمن تسلية جماهيرية، بما فيها عرائس الماريونيت"، وعروض المقاهى الموسيقية، والعروض السحرية، وعروض السيرك، و"كل العروض المتجولة التى تفتقد موقعًا ثابتًا للعرض أو بناء مستقرًا". وفى فرنسا على سبيل المثل توقفت الرقابة على

المسرح فى عام ١٩٠٦، ولكن لأن السينما تم تصنيفها كنوع من عروض الملاهى، فقد كانت لاتزال معرضة لتحكم السلطات المحلية.

وبحلول عام ١٩٠٦، وعندما بدأت عروض السينما فى الانتقال إلى مبان مخصصة وثابتة، فإن السلطات المدنية الحكومية قررت ضرورة الحصول على الترخيص لهذه الدور الرخيصة التى تسمى "نيكلوديون"، وذلك من أجل ضمان الأمن العام؛ لأنه كان ينظر إليها على أنها مصدر من مصادر الحرائق والمخاطر الصحية. ثم أتى بعد ذلك موضوع تنظيم مضمون الأفلام، وذلك بعد أن كانت الرقابة تتم ممارستها لاعتبارات بيئية بحتة، حيث كانت دور العرض الرخيصة تعتبر أماكن مظلمة وسيئة التهوية، وحيث قد يتعرض الأطفال"لتأثير شرور الظروف التى تحيط بدور العروض".

ولقد أدى التزايد المستمر لتحكم السلطات المحلية فى عروض السينما إلى تأسيس مؤسسات وطنية للتنظيم الذاتى داخل الصناعة السينمائية فى الولايات المتحدة، وبريطانيا وبعض الدول الأوروبية. وفى عام ١٩٠٨ كانت تعليمات الأمن العام التى تشرف سلطات البلدية بتطبيقها على نطاق واسع كشروط مسبقة للرقابة المحلية على السينما، وهى الممارسة التى عورضت بقوة بواسطة صناعات السينما الوليدة؛ لأن هذه التعليمات تتدخل وتتعارض مع سهولة توزيع الأفلام. ولقد ظهرت العلاقة المشتركة بين الإشراف على مضمون الأفلام، وتطور البنى الاحتكارية للصناعة، عندما أنشئت"اللجنة الوطنية الأمريكية للرقابة"(NBC) فى عام ١٩٠٩.

وقبل عيد الميلاد فى عام ١٩٠٨، أغلق عمدة نيويورك جورج بى. ماكليلان كل دور العرض السينمائية فى المدينة بسبب المزاعم المثارة حول مخاطر الحريق، وفى نوع من رد الفعل قام أصحاب دور العرض فى نيويورك بتشكيل اتحاد لكى يحموا أنفسهم من غلق أبوابهم، ومن ممارسات "شركة حقوق الصور المتحركة" (MPPC) التى أعلن عن تأسيسها قبل أيام من صدور قرار ماكليلان. ولقد سارت جهود اتحاد أصحاب دور العرض جنبًا إلى جنب مع الحركات الإصلاحية ضد الاحتكار (على أمل صرف الأنظار عن اهتمام حركات الإصلاح

بقضية دور العرض لكى تتوجه إلى الأفلام ذاتها)، ولهـذا طالـب أصـحاب دور العرض بنوع من الرقابة لكى "تحميهم من صناع الأفلام الذين قد يسربون أفلامًـا غير ملائمة" من خلالهم، كما طالبوا بتأسيس "لجنة الرقابة"، لكـن "شـركة حقـوق الصور المتحركة" (التى تعبر عن وجهة نظر المنتجـين) رأت أن لجنـة الرقابـة سوف تصبح أداة لفرض نوع معين من المعايير على الأفلام، كما طالبت الصحافة السينمائية والصحف الإصلاحية على السواء بأن تكون لجنة الرقابة منظمة وطنيـة لكى تتحاشى الرقابة المحلية عن طريق السلطات الحكومية.

وهكذا كانت الوظيفة الأساسية للجنة الوطنية هى تطـوير توليفـات متفـق عليهـا، لها مضامين مقبولة، ليس فقط عن طـريق منع عـرض سلـوك معـين أو أخلاقيات معينة، وإنما بتشجيع صنع توليفات فيلمية تعتمد على مجموعـة مـن التقاليد المقبولة وعلى سبيل المثال فإن اللجنة أعلنت عن معاييرهـا حـول أفـلام الجريمة:

"إن نتائج الجريمة يجب أن تؤدى فى النهاية إلى نتائج مدمرة للمجـرم، أى أن الانطبـاع يجب أن يكون أن الجريمة تكشف بالضرورة عن فاعلها إن عـاجلاً أو آجلاً، وتؤدى به إلى كارثة، بحيث تصبح المكاسب العاجلة للجريمة بلا معنـى. ويجب أن تنبع هذه النتائج بشكل منطقى ومقنع من الجريمة ذاتها، ويجب أن تأخـذ هذه النتائج مساحة معقولة من الفيلم".

إن هذه الإستراتيجيات التى تفرض توليفة روائية معينـة توضـح إضـفاء مسحة "الاحترام" على الصور المتحركة، كأداة لتنظيم وتفسير الأيديولوجيا السائدة، وهكذا كانت هناك رقابة سياسية ضمنية فى التأكيد على انتصار الفـضيلة. وعلـى سبيل المثال فإن مجلة "عالم الصور المتحركة" اعترضت فى عام ١٩١٢ على فيلم ينتهى بنهاية تتضمن "عدم ندم المجرم الذى لم ينل عقابه، لكى يبقى الـضحية فـى وضعه المأساوى المحزن"، وعلى أن "الشخصيات مصنوعة لكى تثير التحيـزات الطبقية، وهو ماكان يتطلب معالجة أكثر دقة وتحفظًا، بحيث لايثور السؤال حـول إذا كانت المصلحة يجب أن تنبع من التأكيد على الفوارق الطبقية بين الناس".

وعلى الرغم من أن "اللجنة الوطنية للرقابة" فرضت سلطتها بعد الاحتجاجات العنيفة ضد فيلم"مولد أمة"، فإن صناعة السينما قامت بدءًا من عام ١٩١٥ بتطوير إستراتيجيات مهمة لكى تتحاشى الرقابة الخارجية، أو بكلمات أخرى وضع نظام للتحكم فى الأفكار التى يتم الإشراف عليها، وذلك من خلال تعليمات داخلية إجبارية وسائدة، قبل أن تواجه الأفلام أى رقابة بعد صنعها.

إن هذه التطورات ظهرت فى بلدان أخرى أيضًا، ففى بريطانيا فى عام ١٩٠٩ كان مرسوم السينما يتطلب إصدار السلطات المحلية تراخيص لدور العرض بأنها تطبق وتتلاءم مع معايير الأمان، ولكن هذه السلطة سرعان ما استخدمت كأساس للرقابة المحلية، ففى عام ١٩١٢ طلب ممثلو الصناعة من الحكومة التصديق على تأسيس "اللجنة البريطانية لرقباء السينما" (BBFC)، التى كانت مثل نظيرتها الأمريكية لا تملك سلطة قانونية لفرض قراراتها، وهذه الهيئات التى أسستها الصناعة لم تكن بديلاً عن سلطات الرقابة المحلية، ولكن هدفها كان تفادى هذه الرقابة عن طريق توقع ماينبغى فعله بالنسبة لمضمون الأفلام، ولقد كان ذلك ناجحًا إلى حد كبير. لكن فرنسا شهدت تطورات أخرى، ففى عام ١٩١٦ أسست وزارة الداخلية لجنة خاصة لكى تفحص وتنظم الأفلام المعروضة، وذلك عن طريق إصدار تصاريح للأفلام التى توافق عليها اللجنة، لكن القانون الدستورى الفرنسى كان ينص على عدم منع السلطات المحلية من اتخاذ إجراءاتها الرقابية بصرف النظر عن هذا التصريح.

أما معظم دول أوروبا وأمريكا الجنوبية والدول التابعة للإمبراطورتين الفرنسية والبريطانية فقد قامت بتشريع قوانين رقابية بين ١٩١١، ١٩٢٠، بحيث جعلت السيطرة الحكومية نوعًا من الأمن القومى خلال الحرب العالمية الأولى. ولقد قام الاتحاد السوفيتى بإلغاء الرقابة على الأفلام فى عام ١٩١٧، لكنه عاد لتطبيقها مرة أخرى فى عام ١٩٢٢، من أجل التحكم الأيديولوجى فى الأفلام التى يتم استيرادها من الخارج. وفى ألمانيا، فإن الرقابة الوطنية التى تم تأسيسها بواسطة الإدارة الإمبراطورية انهارت فى عام ١٩١٨، لكن تم إعادة تأسيسها عن

طريق حكومة "فايمار" فى عام ١٩٢٠، عندما تم إنشاء لجنتين رقابيتين فى برلين وميونيخ.

لقد كان تبرير وجود الرقابة فى معظم الأحوال هو نوع من السلطة الأبوية، وذلك فى ضوء قدرة السينما وتأثيرها على الجماهير، خاصة على المجموعات التى قد تتأثر بالأفلام، التى قد تشكل النسبة الأكبر من الجمهور، مثل الأطفال والعمال، بالإضافة إلى ما أطلقت عليه اللغة الاستعمارية "الأجناس التابعة" (وفى الولايات المتحدة كانوا يحملون اسم "المهاجرين") . وكانت التشريعات تقوم فى العادة بتنظيم حضور الأطفال عروض الأفلام، وتجعله أمرًا قانونيًا، ولكن فى بلجيكا وحدها قامت الرقابة بوضع قيود لتعريف وتحديد الأفلام بحيث تمنع"إثارة أى اضطراب فى خيال الأطفال، مما يؤدى إلى اضطراب فى توازنهم أو أخلاقياتهم" وكانت الرقابة فى بريطانيا منذ منشئها تتبنى تصنيفًا للأفلام التى تمنحها التراخيص، إما حرف (U)، بمعنى "صالح للعرض العام Universal"، أو حرف (A) بمعنى يقتصر عرضه على البالغين Adults"، وقد كانت هذه التصنيفات نوعًا من الخطوط الإرشادية العامة، ولكن بعد عام ١٩٢١ قبلت السلطات المحلية قوانين وقواعد مجلس مقاطعة لندن، الذى منع الأطفال تحت سن ١٦ سنة من حضور أفلام حرف (A) إلا إذا كانوا مصحوبين بأشخاص كبار يرعونهم، وفى عام١٩٣٢ أضافت الرقابة البريطانية تصنيفًا جديدًا تحت حرف (H) بمعنى"أفلام الرعب Horror"، حيث يتم منع حضور الأطفال منعًا كاملاً. ولقد اتبعت التعليمات المفروضة عن طريق الدولة نفس الوسائل فى منع حضور الأطفال لبعض الأفلام، لكن أصحاب دور العرض قاوموا تلك التعليمات عندما كانت تواتيهم الفرصة لذلك؛ لأنه كان مطلوبًا منهم تطبيق القانون بشكل حرفى بينما كانوا معرضين للعقوبات إذا انتهكوه. علاوة على ذلك فقد اعترضوا بسبب فقدان جزء من الإيرادات، فبتلك الطريقة لتصنيف الأفلام المعروضة كانت تتغير المساحة الجماهيرية التى تتيحها السينما، وتتراوح من النطاق العائلى حتى تقتصر على البالغين فقط. وفى الولايات المتحدة كانت احتجاجات أصحاب دور العرض أكثر قوة، بحيث رجحت فى النهاية كفة الإصلاحيين فى مطالبهم لتطبيق نظام صارم (على الأفلام قبل صنعها)، مما

أدى إلى استخدام منتجى الأفلام للتصنيفات لإصلاح نوعية الأفلام التى كانوا يصنعونها (من خلال التحكم فى مضمون هذه الأفلام فى مرحلة كتابتها) . وفى الحقيقة أن آلة صناعة السينما الأمريكية، وطريقتها فى التنظيم الذاتى، قاومتا تطبيق هذه التصنيفات حتى عام ١٩٦٨.

ومنذ الأيام الأولى كانت اهتمامات الرقابة تختلف من بلد إلى أخرى، فقد كانت اللجان الرقابية الهولندية والإسكندنافية أكثر اهتمامًا بموضوعات العنف بالمقارنة مع موضوعات الجنس، بينما كانت الرقابة فى أستراليا وجنوب أفريقيا تميل إلى النزعة الدينية البيوريتانية أكثر من ميل الرقابة فى بريطانيا. أما الأولويات التى كانت تفرضها نزعات الثقافة القومية والسياسية، فقد مارست دورًا رقابيًا مماثلاً فى بعض البلدان، ففى عام ١٩٢٨ طلبت فرنسا من لجنتها الرقابية أن تضع فى اعتبارها المصالح القومية، "خاصة فى مجال الحفاظ على العادات والتقاليد القومية، بالإضافة إلى – فى حالة عرض الأفلام الأجنبية – مقارنة التسهيلات الممنوحة للأفلام الفرنسية فى البلدان الأخرى". وفى بلدان ذات إنتاج سينمائى محلى أقل، كانت التشريعات الرقابية تستخدم من حين إلى آخر كإجراءات وقائية (لحماية الصناعة السينمائية المحلية) . خاصة ضد صناعة السينما الأمريكية التى حققت هيمنتها العالمية. وبشكل عام، فإن قرارات الرقابة فى البلدان المختلفة أظهرت درجات متفاوتة من الحساسية تجاه الموضوعات السياسية الخارجية، مثل تفادى الإساءة إلى الشعوب والحكومات الأخرى، بالإضافة إلى الحساسية تجاه الموضوعات السياسية المحلية، فبينما حظرت فرنسا كل الأفلام السوفيتية فى عام ١٩٢٨، فإن حكومة فايمار شجعت عرض هذه الأفلام كنوع من تعزيز العلاقة الألمانية السوفيتية.

هوليوود والتنظيم الذاتى

على الرغم من أن وظيفة الرقابة فى معظم البلدان كانت تتولاها إدارات تعينها الحكومة، فقد كانت الصناعة نفسها تشكل عنصرًا مهمًا يشترك فى العملية الرقابية، حيث كان هدف الرقابة التحكم فى العرض أكثر من منعه، بينما كان أصحاب دور العرض والموزعون مقتنعين بأن مصالحهم الاقتصادية تكمن فى التعاون مع الممارسات الرقابية القانونية. لهذا اعتبر التنظيم الذاتى نوعا من التعاون مع الرقابة قبل صنع الأفلام، وأداة للتحايل على ازدياد الطلب على توسيع دائرة الرقابة الحكومية على الصناعة.

وبين عام ١٩١١، ١٩١٦ أسست ولايات بنسلفانيا وتكساس وأوهايو وماريلاند لجانها المحلية للرقابة، ومع بداية العشرينيات كانت كل الولايات تقريبًا قد فرضت تشريعًا يتطلب الحصول على تصريح رقابى لكل فيلم. لكن هذا الإلحاح على تأسيس نوع من الرقابة المسبقة لم يكن له تأثير مباشر إلا على النزعة الجنسية فى أفلام مثل "لماذا تقوم بتغيير زوجتك ؟" (١٩٢٠) لسيسيل بى. دى ميل، بينما كان لها تأثير أكبر على المضمون الاجتماعى، مثل قانون بيع الخمور خلال فترة الكساد، وحالة البطالة التى سادت فى أعقاب الحرب العالمية الأولى، والمخاوف التى ازدادت بين أبناء الطبقة المتوسطة حول معاناة الطبقة العاملة وظروفها الصعبة. وفى عام ١٩٢١ قامت "الجمعية الوطنية لصناعة الصور المتحركة" (NAMPI) بمحاولة غير ناجحة لكى تمنع سريان قانون ولاية نيويورك بضرورة الحصول على تصريح رقابى لكل فيلم، وبدأت المناقشات حول قيام هذه الجمعية بدور فعال لكى تخدم المصالح المشتركة للشركات، التى كانت معرضة آنذاك لهجوم الحملة ضد الاحتكار وفى أغسطس ١٩٢١ قامت لجنة التجارة الفيدرالية بالاعتراض على شركة"فيماس بلايرز - لاسكى"بسبب احتكارها للمرة الأولى لدور عرض الأفلام، وكانت هناك مطالب بأن تقوم لجنة قضائية من مجلس النواب لكى تقود التحقيق حول النشاطات السياسية لصناعة السينما. وقد

أدت هذه الأحداث فى مارس ١٩٢٢ إلى إنشاء "اتحاد المنتجين والموزعين السينمائيين" (MPDDA) تحت رئاسة المدير العام السابق للبريد ويل هايز.

لقد كان من أهم أهداف "اتحاد المنتجين والموزعين السينمائيين" مقاومة تزايد رقابة الدولة، وإشرافها على مضمون الأفلام، وقد كانت وسيلة تحقيق هذا الهدف أن يأخذ الاتحاد على عاتقة مهمة التنظيم الداخلى لقضايا الصناعة السينمائية. لقد كان النزاع بين الموزعين وأصحاب دور العرض خلال عملية التكامل الرأسى للصناعة (حيث تقوم شركة ما بامتلاك فروعها للتوزيع ودور العرض الخاص بها، فى نفس الوقت الذى تقوم فيه بإنتاج الأفلام) نزاعًا تم استغلاله عن طريق الجماعات الإصلاحية، كما كان يتضمن أيضًا ثقة وول ستريت فى كفاءة إدارة الصناعة. ولقد كانت فضائح هوليوود فى عامى ١٩٢٠ و ١٩٢١ سببًا فى أن الصناعة أصبح ينظر إليها على اعتبار أنها مجال للتجاوزات الأخلاقية والاقتصادية، ولقد أقنع هايز رجال الصناعة الكبار بأنهم يحتاجون إلى علاقات عامة أكثر تأثيرًا، من أجل تحسين صورة الصناعة، لهذا فقد أسس دور "اتحاد المنتجين والموزعين السينمائيين" لكى يكون أداة لحل التناقضات التى أدت إلى هذه الصورة عن هوليوود بأنها مكان للفضائح والتجاوزات.

ولقد سعى هايز إلى إقناع الشركات بأنها لن تستطيع "تجاهل الطبقات التى تكتب وتتحدث وتشرع"، وبأن أفلامها لا تقدم فقط إشباعًا للتسلية للجمهور المتنوع، ولكن يمكن أيضًا أن تكون هذه الأفلام سببًا فى تبرم وضيق قطاع صغير من القادة الثقافيين فى البلاد. ولقد كانت سياسته فى إقامة علاقات عامة تعتمد على أن يضم إلى اتحاد المنتجين والموزعين جهود منظمات مدنية ودينية ذات علاقة بالحكومة الفيدرالية، وبنوادى النساء وجمعياتهن، واتحادات أولياء الأمور والمعلمين، محاولا فى ذلك كله أن يحاصر التهديد التشريعى الذى قد تفرضه القوى السياسية المحتشدة ضد هوليوود. ولكى يؤسس التنظيم الذاتى كشكل من أشكال جدية الصناعة فى تقرير مصيرها، فإنه كان ينبغى على الصناعة أن توضح – كما قال هايز – كيف أن "جودة ونوعية الأفلام لاتعطى الفرصة لأى إنسان عاقل أن ينادى بحاجتها إلى

الرقابة". ولقد حقق ذلك فى جزء من عمله عندما أقر بأنه لا يوجد خلاف حول الحاجة لتنظيم صناعات التسلية، أو حول المعايير التى يجب أن تخضع لها لكى تنظم نفسها، لكن الخلاف الوحيد يجب أن يكون من يمتلك السلطة التى تخوله أن يضع سياسة الصناعة.

وبالإضافة إلى الرقابة المحلية المدنية، فإن رقابة الدولة ولجانها قد بدأت بالفعل فى ممارسة سلطات فى سبع ولايات من الثمانى والأربعين ولاية، وقد قدر "اتحاد المنتجين والموزعين" أن أكثر من ٦٠% من العرض الداخلى، بالإضافة إلى كل السوق الخارجية، قد تأثر بذلك الأمر، وقد كان هذا يعنى أن التنظيم الداخلى للاتحاد يشكل بناء رقابيًا إضافيًا، وليس بديلاً عن رقابة الدولة او السلطات المحلية.

وفى عام ١٩٢٤ أسس هايز آلية فى التدقيق فى المواد التى تعالجها الأفلام، فيما عرف باسم "الوصفة أو التوليفة، من أجل ممارسة كل عناية ضرورية لتحديد أسماء الكتب أو المسرحيات التى تصلح لتحويلها إلى فيلم سينمائى"، وفى عام ١٩٢٧ قام الاتحاد بنشر الميثاق الذى يحكم الإنتاج، وهو الميثاق الذى تشرف على تطبيقه "لجنة علاقات الأستوديو" (SRC) فى هوليوود، وعرف هذا الميثاق باسم "المحظورات والنواهى"، والذى قام بوضع بنوده المجلس الذى يرأسه إيرفنج ثولبيرج، والذى يتضمن الكثير من القيود التى كانت الدولة والرقباء الخارجيون يطبقونها. ولقد كان يتم تعديل الأفلام بعد إنتاجها – ولكن قبل عرضها– وذلك حتى تضمن الشركات تهدئة اهتمامات السلطات المدنية والدينية ورجال الصناعة أنفسهم، ولكن حتى عام ١٩٣٠ كانت وظيفة "لجنة علاقات الأستوديو" مجرد وظيفة استشارية.

كما تطلبت التطورات التكنولوجية الناشئة عن دخول الصوت تنظيمًا أكثر دقة، فعلى عكس السينما الصامتة لم يكن ممكنًا تغيير الأفلام الناطقة عن طريق الرقباء المحليين أو الموزعين الإقليميين أو أصحاب دور العرض دون أن يحدث ذلك ضررًا بالغًا فى توافق الصوت مع الصورة. (لقد كان سهلاً على هؤلاء حذف أى لقطة من الفيلم الصامت دون أن يؤدى ذلك إلى مثل هذا الضرر الواضح) .

لهذا بدأ المنتجون يطلبون شيئًا أكثر فاعلية ودقة من مجرد الاستشارة من"لجنة علاقات الأستوديو "لكنهم كانوا يريدون فى الوقت ذاته تأسيس ميثاق للإنتاج أكثر مرونة من أجل الأفلام الناطقة، لكن رغبتهم فى أن يجلبوا برودواى إلى الشارع الرئيسى" سارت فى طريق مضاد للكراهية التى أثارتها الطبقات الوسطى البروتستانتية التى كانت تزيد من حدة هجومها على الأفلام، فقد كانت النزعة البروتستانتية الأمريكية تجمع بين معارضتها للأفلام والاحتكار مع قدر من العداء للسامية، وبذلك رأت أن الأفلام تهدد قدرة المجتمعات الصغيرة على أن تمارس سيطرتها على التأثيرات الثقافية التى يمكن التسامح فيها.

وفى خريف عام ١٩٢٩ تعرض الاتحاد لنقد عنيف، لأسباب ليست لها علاقة مباشرة بمضمون الأفلام، وإن كانت تتماس معها، فقد توترت علاقة الاتحاد مع الحكومة الفيدرالية بسبب موجة من الاندماجات بين الشركات، وسلسلة من بيع دور العرض من شركة إلى أخرى، وفى نفس الوقت فإن المجهود الهائل الذى قام به هايز من أجل إقامة علاقات عامة قد بدأ فى التحلل مع فشل الاتحاد فى إرساء علاقة تعاون مع الكنائس البروتستانتية تشبه ما كانت يصنعه الاتحاد مع الكنائس الكاثوليكية.

وفى أعقاب انهيار وول استريت. أصبحت صناعة السينما هدفا سهلا لهجوم نقاد سينما المثقفين خلال العشرينيات، ومنحت الحملة البروتستانتية أصحاب دور العرض المستقلين الفرصة لكى يحشدوا هجومهم على الممارسات التجارية للشركات الكبرى، بالإضافة إلى الهجوم اللاذع على الانحرافات الأخلاقية فى هوليوود. وبينما واجه أصحاب دور العرض أنفسهم انتقادات حول المعايير الأخلاقية للأفلام التى يعرضونها، فإنهم دافعوا عن أنفسهم بأن تصميم الشركات الكبرى على البيع بالجملة يجبر أصحاب دور العرض على تقديم"أفلام جنسية مبتذلة"، بصرف النظر عن رغبتهم أو رغبة الجمهور والجماعات المحلية فى ذلك، كما أصر أصحاب دور العرض على أن الطريقة الوحيدة لحماية الآداب العامة فى"الشارع الرئيسى"هى التنظيم الفيدرالى المحكم للصناعة.

وهكذا جاء الهجوم من جبهات مختلفة، مما جعل هايز يحكم قبضته على تنظيم مضمون الأفلام، على اعتبار أن تلك هى الوسيلة التى يملكها الاتحاد لكى يثبت مقدرته على إظهار أهميته بالنسبة للجمهور أو لأعضائه على السواء. وفى سبتمبر ١٩٢٩ بدأ هايز فى مراجعة ميثاق عام ١٩٢٧، ليقدم من خلال المجلس المكون من المنتجين مسودة لميثاق جديد فى شهر نوفمبر، كما كانت قد صدرت وثيقة مستقلة تماما من شيكاغو، حيث اشترك مارتن كويجلى – وهو واحد من أهم الكاثوليكيين البارزين فى شيكاغو – مع الاتحاد فى اقتراح ميثاق أكثر إحكامًا يعلن القواعد الأخلاقية التى تحكم السينما كوسيلة تسلية، كما جند كويجلى لهذا الغرض الأب دانييل لورد لكى يكتب هذه المسودة الأخرى.

ولقد قضى مدير لجنة علاقات الأستديو – الكولونيل جيسون جوى – شهر مارس ١٩٣٠فى محاولة للوصول إلى حل وسط لهاتين المسودتين، وأهدافهما المختلفة. وبعد العديد من المناقشات كتبت لجنة المنتجين نسخة مركزة، كما أعاد لورد وهايز كتابة مسودة لورد كوثيقة منفصلة تحمل عنوان "الأسباب التى تشكل الميثاق"، ومن خلال التراضى بين الطرفين، ظل التدخل الكاثوليكى فى الميثاق سرًا غير معلن، كما حدث هذا أيضا لعمليات تطبيقه، لتصبح مسئولية صنع التغييرات فى الأفلام التى تم إنتاجها على عاتق الشركات نفسها. كما أشار الميثاق أيضا إلى"هيئة محلفين"مكونة من رؤساء الإنتاج فى كل شركة، باعتبارهم محكمين نهائيين، وإصدار حكمهم إذا ما كان هذا الفيلم أو ذاك يتواءم مع"نص الميثاق وروحه". ولقد كان لهذا الحرص فى الإعلان عن التزام الاتحاد بفرض الميثاق تأثير كبير فى الإقرار بالمشكلات العملية حول تطبيق الميثاق، بالإضافة إلى نزع الشك المثار حول أهداف المنتجين. لقد كان نص الميثاق يقدم قائمة من" المحظورات" أكثر من تلك البنود الأخلاقية التى تضمنتها مسودة لورد الأصلية، فقد كان التطبيق العملى للميثاق ينص بدقة على "المحظورات والنواهى"، كما أضاف فقرات وجملا حول المشروبات الكحولية والزنا والسوقية والفحش. لقد كان إسهام لورد أكثر وضوحًا فى"المبادئ العامة"الثلاثة التى سبقت"التطبيق العملى" :

١ــ يجب ألا يتم إنتاج أى فيلم يقلل من المعايير الأخلاقية للمتفرجين الذين يشاهدونه، لذلك يجب ألا يدفع الفيلم جمهوره لكى يقف إلى صف الجريمة وارتكاب الشرور والخطايا.

٢ــ يجب ألا تقتصر الأفلام على تصوير المعايير الصحيحة للحياة، التى تصلح فقط لمتطلبات الدراما وفنون التسلية.

٣ــ يجب عدم السخرية من القانون الطبيعى أو الإنسانى، ويجب ألا يثار التعاطف حول انتهاك هذا القانون".

وعلى الرغم من تزايد الأصوات التى تدين الشرور الأخلاقية للأفلام، فمن الخطأ أن نستنتج من ذلك أن الأفلام قد أصبحت فاسدة وداعرة بين عامى ١٩٣٠و١٩٣٤، ففى بعض الحالات كان العكس هو الصحيح تماما ففى بداية الثلاثينيات جاءت فترة من التحفظ الأخلاقى فى الثقافة الأمريكية، كما أن"لجنة علاقات الأستديو" ورقباء الدولة قاموا بتطبيق المعايير بصرامة. وفى الحقيقة أن أكثر الانتقادات ضد الصناعة صخبًا كانت تميل للحكم على الأفلام من خلال إعلاناتها التى لم يكن يتم التحكم فيها بنفس القدر من الصرامة التى تمارس على مضمون الأفلام، كما أن عددًا صغيرًا من الانتهاكات الواضحة كانت كافية لكى تضرم النيران فى انتقادات الجماعات التى تطالب بالاستقامة الأخلاقية.

ولقد كان أسلوب جيسون جوى فى تحسين مضمون الأفلام تدريجيًا، فقد كان يرى أن "ضيق الأفق الذى يبحث عن الأخطاء الصغيرة" للجان الرقابية يعوق محاولاته للتفاوض حول الإستراتيجيات التى تحكم طرق عرض الموضوعات بما يسمح للمنتجين" بأن يقوموا بتصوير الجانب غير التقليدى والخارج على القانون وغير الأخلاقى من الحياة بشكل يوحى فى النهاية بنقيض ذلك كله، وبأن السعادة والخير يعودان على الإنسان نتيجة السلوك النظيف والمخلص للقانون". لقد أدرك أنه إذا كان على الميثاق أن يظل فعالا، فيجب عليه أن يسمح للشركات بتطوير طرق معالجة الموضوعات" حيث يقوم العقل الناضج باستخلاص النتائج من تلك الطريقة من المعالجة، لكنها لن تؤدى إلى إيذاء المتفرج غير المتمرس وقليل

الخبرة". وفى السنوات الأولى من تلك العملية كان الجانب الأكبر من "ميثاق الإنتاج" محصورا فى خلق نظام من التقاليد والحفاظ عليه، فلقد كان الميثاق ـ مثل تقاليد هوليوود الأخرى ـ واحدا من البدائل العديدة التى تهتم على نحو تفصيلى بدراسة ردود أفعال الجماهير، فبدلاً من تلك الطريقة التى يتم بها تصنيف الأفلام فى بريطانيا، فإن صناعة السينما الأمريكية كان عليها أن تجد الطرق التى تصلح لكل من المتفرج "البرىء"، والمتفرج "المتمرس" على السواء، حول نفس الموضوع دون انتهاك قواعد صلاحية الفيلم لأن تراه كل الجماهير.

ولقد تضمن هذا ابتكار نظم ومواثيق لتقديم الموضوعات، حيث يتم إدراج "البراءة" فى النص السينمائى، فى نفس الوقت يمكن للناقد المتمرس أن يقرأ الفيلم بالطريقة التى تحلو له، طالما أن المنتجين يستخدمون ميثاق الإنتاج لإنكار أنهم يقصدون هذه المعانى التى يراها المتفرج المتمرس. وكما تذكر ليا جاكوبز (١٩٩١) فإنه فى ظل الميثاق "كانت الأفكار المنفرة تعيش على حساب عدم وضوح المعنى... فلقد كان هناك بحث دائم حول الطريقة التى تستطيع بها الأفلام أن تجد طرقا (من خلال الصورة والصوت واللغة) لكى تجعل الأفكار المنفرة تدخل إلى مضمون الفيلم من خلال طريقة معالجة الموضوع".

ومع ذلك فإن الرقباء استمروا فى ممارسة تدخلهم فى تطوير مضمون الأفلام، فقد كانت أفلام الجريمة معرضة للرقابة المدنية المحلية منذ عام ١٩٠٧، حيث كان ينظر إلى هذا النمط على أنه أكثر الأنماط تهديدًا للنظام العام. وفى أواخر عام ١٩٣٠ بدأت سلسلة من أفلام العصابات التى تستلهم موضوعاتها من المعالجات الصحفية لحياة آل كابونى، مما أحيا الاتهامات بأن الأفلام تشجع جمهور الشباب على أن يرى المجرم على أنه "البطل"، وهو ما أدى إلى آثار سلبية فادحة فى العلاقات العامة لاتحاد المنتجين والموزعين. وفى سبتمبر ١٩٣١ بدأ تطبيق بنود الاتفاق على نحو أكثر إحكاما، حيث أصبح إجباريا تقديم السيناريوهات قبل التصوير، كما تم منع صنع أفلام عصابات جديدة. ولكن فى كل مرة كان الاتحاد يستجيب فيها لتلك الاحتجاجات، كانت تتصاعد احتجاجات جديدة، فبينما أتاح

أسلوب جوى ضمان بقاء الفيلم فى الدائرة الأخلاقية بشكل عام، فإن الإصلاحيين عاودوا الهجوم بأن القصص التى تحكيها أفلام هوليوود ليست فى حد ذاتها المصدر الرئيسى لتأثيرها السلبى، ولكن تأثير السينما يكمن فى قدرتها على الدعاية للفساد من خلال متعة الإغواء التى يتضمنها العرض السينمائى نفسه، ومن خلال ما يعرفه المتفرج عن الحياة السينمائية لكل من جين هارلو، وماى ويست، والممثلة فاذر لورد (التى أطلق عليها آنذاك كونستانس بينيت الصامتة).

وفى يناير ١٩٣٢ وصل جوزيف برين إلى هوليوود لكى يشرف على الدعاية للاتحاد، وقد كانت سياسته مختلفة عن سياسة جوى فى أنه كان يميل إلى الصرامة واللجوء إلى الحذف، وفى سبتمبر غادر جوى لكى يصبح منتجًا فى شركة فوكس، ويحل محله جيمس وينجيت الذى عجز عن تأسيس علاقة مع أى من أصحاب الشركات، وأعطى اهتمامه الأكبر للتفاصيل التى تتضمن الحذف أكثر من اهتمامه بمجمل مضمون الأفلام. ولقد تصادفت استقالة جوى مع أول نشر من مقتطفات دراسة"صندوق باين"، وهو البرنامج البحثى الذى يدرس حضور الأطفال لعروض الأفلام والاستجابات الوجدانية لهم تجاه هذه العروض، ويرعاه "مجلس بحوث الصور المتحركة" (MPRC)، وقد أثارت هذه الدراسة اهتمام الجماعات البروتستانتية والتعليمية حول التأثيرات الثقافية للأفلام. ليتم نشر مختصر لهذه الدراسة فى كتابه هنرى جيمس فورمان "أفلامنا تصنع الأطفال" (أو "أولادنا الذين صنعتهم السينما")، وقد أدى ذلك فى النهاية إلى مطالبة "مجلس بحوث الصور المتحركة"بالتنظيم الفيدرالى للصناعة، وهو ما شكل تهديدًا عميقًا لها. وفى نهاية عام ١٩٣٢ كانت هناك حوالى أربعين منظمة دينية وتعليمية قد أصدرت العديد من القرارات التى تدعو للتنظيم الفيدرالى لصناعة السينما.

ولقد كانت الشهور الأولى من عام ١٩٣٣ هى الفترة التى شهدت أدنى نقطة وصلت إليها عائدات الصناعة السينمائية، حتى إن العديد من الشركات واجهت الإفلاس، مما دفع هايز للتأكيد على أن التعامل مع الأزمة يجب أن يتعدى حدود القرارات الاقتصادية، كما أكد على أن التطبيق الصارم للميثاق هو الذى يستطيع

أن يبقى على التعاطف الجماهيرى، ويهزم الضغوط التى تثار حول تدخل الحكومة الفيدرالية، وقد أقنع اللجنة بالتوقيع على إعلان بإعادة التأكيد على الأهداف، التى تقر وتعترف بـ"عوامل التحلل "التى تهدد" معايير الإنتاج والجودة وممارسة الصناعة السينمائية"، كما تعهد لهم بالحفاظ على "معايير أعلى للصناعة". وهكذا أصبح هذا الاعتراف هو وسيلة هايز لكى يبدأ تنظيم "لجنة علاقات الإنتاج"، حتى إن أسلوب تخاطبها مع الشركات تغير، وهو الأمر الذى شرحه أحد مسئولى الشركات للمنتجين فى قوله : "قبل ذلك الوقت كانوا يقولون لنا (إننا نقترح)، ولكن خطاباتهم تقول الآن (إنه من غير المسموح به) أو شىء من هذا القبيل"، كما قام برين بالتخلى عن أعماله الأخرى لكى يركز كل وقته لعملية التنظيم الذاتى، وأعطى كل جهده للشركات لكى يصنع ما لم يستطعه وينجيت: أن يقدم حلولاً عملية لمشكلات الشركات فى تطبيق الميثاق، وبهذا تتم حماية الاستثمارات، ومن أغسطس ١٩٣٣ كان هو المدير الحقيقى للجنة علاقات الأستديو.

ولقد كان برين أيضا متآمرًا مع كويجلى والرجال الكاثوليكيين البارزين، فى محاولة منه لإدخال سيطرة وسيادة القيم الثقافية الكاثوليكية. وفى نوفمبر ١٩٣٣ نجح فى إقناع الأساقفة الكاثوليك فى تأسيس "اللجنة الأسقفية للصور المتحركة"، وفى أبريل ١٩٣٤ أعلنت اللجنة أنها سوف تطلب التدخل من "رابطة الآداب العامة" التى قام أعضاؤها بالتوقيع على ضمان يعد بـ "استبعاد كل الصور المتحركة فيما عدا تلك التى لا تنتهك الأخلاقيات والآداب المسيحية". ولم تكن الرابطة تعبيرًا تلقائيًا وعفويًا عن مشاعر الجماهير، فقد كانت حملتها تهدف إلى تحقيق هدف محدد: الفرض الفعال لميثاق الإنتاج، وعلى الرغم من أن سلاحها الرئيسى بدا أنه سوف يكون سلاحًا اقتصاديًا، بالتهديد بمقاطعة الأفلام أو دور العرض، فإن قوتها الحقيقية تكمن فى قدرتها على خلق الدعاية، فقد تم تشكيلها لكى تخلق حالة من الرعب داخل عالم المنتجين، وليس لإصابة الصناعة بالأذى. وفى الحقيقة أنه كان ضروريًا لنجاحها أن تفصل بين مسألة فرض بنود الميثاق عن قضايا الممارسات التجارية فى الصناعة، مثل البيع بالجملة، وذلك لكى تميز الرابطة نفسها عن دور"مجلس بحوث الصور المتحركة"، وحتى توضح

أن الأساقفة "ليس من أهدافهم أو من رغباتهم أن يقولوا لرجال الصناعة كيف يديرون أعمالهم". ولقد حقق ذلك نجاحًا كاملاً، ففي يونيو قامت إدارة "اتحاد المنتجين والموزعين السينمائيين" بإعادة تنقيح ما يسمى "الحل من أجل إيجاد تفسير موحد" [أو بمعنى آخر: الأساليب التى سوف تتبعها الشركات المختلفة لتقديم موضوعات أفلامها]، وتم إطلاق اسم جديد على"لجنة علاقات الأستديو "بحيث تصبح" إدارة ميثاق الإنتاج" (PCA)، وكان برين مديرًا لها، وزاد من عدد أعضائها، كما تم الاستغناء عن "هيئة المحلفين" التى أسسها المنتجون، وأصبحت إدارة "اتحاد المنتجين والموزعين" الأداة الوحيدة التى تقوم بمراجعة قرارات برين. وكان من الضرورى لأى فيلم أن توافق عليه "إدارة ميثاق الإنتاج". وأن يحصل على ترخيص يتم عرضه على الجمهور قبل بداية الفيلم، كما قبلت كل الشركات ألا تقوم بتوزيع أو عرض أى فيلم بدون هذا الترخيص، وقد كانت هناك فقرة جزائية تفرض غرامة ٢٥٠٠٠ دولار على انتهاك هذا "الحل".

وحيث إن الاهتمام الجماهيرى قد بدأ فى الازدياد تجاه تلك الحملة، فقد كان ضروريًا للصناعة أن تتوجه للجماهير حتى تعادل من التأثير السلبى للحملة، فأكدت دعاية الصناعة على أن أزمة عام ١٩٣٤ قد أدت إلى خلق خط فاصل بين"الفترة السابقة"عندما كانت"لجنة علاقات الأستديو"غير قادرة على التحكم فى الإنتاج، وبين "الفترة الحالية" عندما أصبح "التنظيم الداخلى" فى وجود "إدارة ميثاق الإنتاج" أكثر فاعلية. وكنتيجة لتلك الحاجة لإظهار الندم بشكل عام فإن الأسلوب التدريجى لتطبيق "لجنة علاقات الأستديو" لميثاق الإنتاج قد اختفى خلف تفسير غامض، وكأنه يظهر فى شكل نبوءة، فقد كان الهدف المباشر وراء هذه المبالغة ليس فقط إرضاء الكاثوليك (على الرغم من أن "رابطة الآداب العامة" ظلت تمارس تأثيرها على "إدارة ميثاق الإنتاج")، ولكن الأهم هو خلق مناورة لتحاشى التنظيم الفيدرالى للصناعة، غير أن الحقيقة كانت هى أن برين استطاع أن يفوز فى المعركة فى شهر مارس، عندما أبدت الشركات "الإرادة الكاملة لصنع الشىء الصحيح". لكن شركة وارنر وحدها كانت أكثر الشركات الكبرى تمردا على الميثاق وعلى اتحاد المنتجين والموزعين، وكان من الضرورى لها فى النهاية أن

تنضم إلى الشركات الأخرى فى قبول الأمر الواقع. وبتطبيق الاتفاق فى منتصف يوليو أصبحت الشروط أكثر قسوة، ففى مارس ١٩٣٣ تم منع عرض العديد من الأفلام ليتم إعادة صنعها، مثل فيلم ماى ويست" إنها ليست خطيئة" الذى أصبح" حسناء الثمانينيات" (١٩٣٤)، بل إن عددًا من الأفلام المعروضة آنذاك تم سحبه من السوق قبل أن تتم دورة العرض، كما أن عددًا آخر من الأفلام قوبل برفض إعطائه الترخيص اللازم طوال السنوات التالية، على الرغم من محاولة الشركات عرضه. ومن ناحية مهمة أخرى، فإن سياسة الإنتاج قد تغيرت على نحو مؤثر فى بدايات عام ١٩٣٤، فإن الموجة التى شهدتها هوليوود فى اقتباساتها ذات الميزانيات الكبيرة عن الأعمال الكلاسيكية، والأفلام التى تدور حول حياة بعض الشخصيات التاريخية المشهورة، كانت نتيجة مباشرة لمتطلبات العلاقات العامة للصناعة.

لكن تأسيس "إدارة ميثاق الإنتاج" لم ينه المناقشة حول مادة الموضوع الملائمة للأفلام، فقد كان الكتاب والمنتجون يقومون بتضمين الفيلم بعضًا من المادة التى يعلمون أنه سوف يتم حذفها وبترها عند تقديم السيناريو إلى "إدارة ميثاق الإنتاج"، بهدف استخدام هذه الأجزاء كأداة للمساومة للحصول على أفضل وضع ممكن، بل إن بعض اللقطات أو المشاهد التى قد تكون "إدارة ميثاق الإنتاج"قد اعترضت عليها كانت تبقى أحيانًا فى الفيلم النهائى. وفى عام ١٩٣٥، عادت الاحتجاجات ضد تصوير الجريمة فى السينما، فى وقت حاولت فيه شركات عديدة أن تراوغ لتصوير موضوعات تتناول قانون بيع الخمور وعالم الجريمة فى السلسلة التى أطلق عليها "أفلام رجال العصابات"، واعترضت الرقابة فى بريطانيا على تلك الأفلام. لكن مشكلات تطبيق الميثاق كانت بشكل عام قليلة إلى حد نسبى، فقد أذعنت الشركات لإدارة ميثاق الإنتاج وآلياتها، ولم تظهر إلا القليل من المقاومة فى أحيان نادرة، لتقبل قرارات الإدارة فى النهاية. لكن الأهم هو أن الرأى العام قد تغير بشكل ملحوظ من حالة الرعب الأخلاقى إلى الرضا بتقارير"اتحاد المنتجين والموزعين"، و"رابطة الآداب العامة" حول إنقاذ الصناعة من جحيم عام ١٩٣٤.

ولقد كان إصرار برين على أن "إدارة ميثاق الإنتاج" يجب أن توضع في اعتبار المنتجين والمخرجين وإدارات الشركات كمشاركين في عملية الإنتاج، كان إصرارًا حازمًا. ولقد كان هناك ما يشبه الاتفاق الضمنى من الجميع بأن "إدارة ميثاق الإنتاج" تقوم بوظيفة المساعدة أكثر من كونها سببًا في وضع العراقيل والعقبات، لكن كان هناك اعتباران يتحكمان فى عمليات الإدارة "الأول" تعويض القيم الأخلاقية "كما كان يفهمها برين، وهو الذى كان يؤكد أنه لن يتم إنتاج أى فيلم يمكن أن يقلل من المعايير الأخلاقية للمتفرجين الذين يرونه"، أما الثانى فهو العقوبات التى كان يتم توقيعها فى حالة مخالفة الميثاق. لذلك فإن الحبكة الدرامية للأفلام كانت تلجأ للغموض وعدم الوضوح من الناحية الأخلاقية، سواء فى التطور الدرامى أو الحوار أو النهايات التى تصل إليها، كما انتقل الغموض من السرد إلى طريقة تصوير الحدث نفسه، مثلما هو الحال فى أمور الجنس على نحو خاص، والذى كان يتم تقديمه على الشاشة بطريقة لا يفهمها إلا من كان متمرسًا بمشاهدة هذه الأفلام. وفى ملاحظة بليغة قال بول إيليوت كاتب السيناريو بأنه "يمكن للمشهد أن يقدم الرذيلة للجمهور، لكنه يجب أن يجد لذلك حلاً تقنيًا".

وقد كانت الصعوبات التى واجهها الاتحاد، فى تحكمه فى مضمون الأفلام فى نهاية الثلاثينيات، يعود فى الأساس لنجاح هذه الأفلام. فبينما كانت مفاوضاته قد أصبحت أكثر حزمًا بعد عام ١٩٣٤، فإن تقارير برين لم تعد مجرد قرارات تتعلق بتطبيق الميثاق، ولكنها أصبحت أقرب إلى النصيحة بالأمور التى ترضى الدولة أو الرقابة فى الدول الأجنبية، وتطبيق "سياسة الصناعة" مع الوضع فى الاعتبار اهتمامات جماعات الضغط والحكومات الأجنبية والمصالح المشتركة. وكانت سياسة الصناعة ــ كنوع من التنظيم الذاتى ــ تهدف إلى منع تعرض الأفلام للجدل أو إثارة غضب جماعات الضغط القوية، لكن أحداثًا مثل قرار مترو جولدوين ماير فى عام ١٩٣٦ ألا تنتج فيلما مأخوذًا عن رواية سينكلير لويس "إن هذا يمكن أن يحدث هنا"، بالإضافة إلى اعتراض الكاثوليك على فيلم "الحصار" (١٩٣٨) الذى يدور خلال الحرب الأهلية الإسبانية، قادت هذه الأحداث إلى اتهامات من الجماعات الليبرالية داخل الصناعة وخارجها بأن"التنظيم الذاتي...

قد خلق نوعًا من الرقابة السياسية". ومع ذلك فإن "إدارة ميثاق الإنتاج" قامت بإجراء تافه أدى إلى جذب الاهتمام الجماهيرى فى أواخر الثلاثينيات، لكنه كان إجراء يمثل نوعا من الرقابة الأخلاقية، وذلك عندما سمحت بالعبارة التى كانت ممنوعة: "اللعنة !"، فى نهاية حوار كلارك جيبل فى فيلم"ذهب مع الريح"(١٩٣٩).

خلال الحرب وبعدها

كانت القضايا التى أثارتها التوترات السياسية المتزايدة فى أوروبا، وفى بلاد العالم كله، ذات تأثير ضئيل بالنسبة للرقابة، ففى الولايات المتحدة ذاتها كانت الرقابة السياسية المباشرة مقتصرة على منع بعض الأفلام السوفيتية، عن طريق الدولة أو الهيئات الرقابية المحلية. أما الجرائد السينمائية فقد كانت بشكل عام معفاة من رقابة الدولة، لكنها كانت تصنع من خلال عمليات صارمة من التنظيم الذاتى، بحيث تتحاشى تغطية الجريمة والقضايا السياسية المثيرة للجدل.

وفى الوقت ذاته كانت ألمانيا النازية، وإيطاليا الفاشية قد أنشأتا رقابة صارمة لا تهدف فقط إلى تنظيم مضمون الأفلام (خاصة المضمون ذا النزعة الهروبية) للإنتاج المحلى، ولكن أيضًا للتحكم فى مضمون الأفلام الأمريكية والمستوردة من بلاد أخرى، بينما مارست اليابان والاتحاد السوفيتى رقابة داخلية، بالإضافة إلى أنهما أصبحتا، فعليًا، سوقين مغلقين أمام الأفلام الأجنبية. وخلال معظم سنوات الثلاثينيات كان رد فعل هوليوود على صعود الفاشية محكومًا بعوامل اقتصادية، بحيث تهدف الأفلام إلى تحاشى جذب انتباه الرقباء الخارجيين، مما أدى إلى غلق السوق. ففى عام ١٩٣٦ على سبيل المثال حصلت مترو جولدوين ماير على حقوق مسرحية "بهجة العبيط" من تأليف روبرت إى شيروود التى تقع أحداثها خلال فترة اندلاع الحرب فى أوروبا بعد الغزو الإيطالى لفرنسا، وبسبب المخاطرة التى تكمن فى تنفيذ هذه المسرحية للشاشة، مما يشكل عقبات بالنسبة للتوزيع فى أوروبا، فإن كلاً من الشركة و"إدارة ميثاق الإنتاج" دخلتا فى مفاوضات طويلة مع الدبلوماسيين الإيطاليين فى الولايات المتحدة لابتكار خط سردى لا يتضمن ما قد

يثير استفزاز الحكومة الإيطالية، وبهذا فإن الفيلم احتوى على نزعة مضادة للحرب، مما أفقد المسرحية الأصلية إدانتها للعدوان الفاشى، حتى إن أحداث الفيلم دارت فى بلد خيالى يتحدث فيه الناس بلغة "الاسبرانتو" وليس بالإيطالية، لهذا تأخر الإنتاج بسبب هذه المفاوضات، حتى إن الفيلم لم يعرض إلا مع بدايات عام ١٩٣٩.

وفى نفس الوقت، فإن تزايد الأزمة كان يعنى أن الأسواق سوف تغلق فى كل الأحوال، مما جعل الشركات تراجع موقفها السابق الذى يعتمد على استفزاز النظم النازية والفاشية تحت تأثير العوامل الاقتصادية. ولقد قام ديفيد أوه سليزنيك وآخرون بالمطالبة بأنه يجب على الصناعة أن تهجر "الميثاق التافه وغير المنطقى الذى عفى عليه الزمن"، ولكن رقابة "إدارة ميثاق الإنتاج" أصبحت مسألة سياسية، كنتيجة للدعوى القضائية ضد الاحتكار والمقاومة ضد الشركات الكبرى، بواسطة وزارة العدل فى يوليو ١٩٣٨، وقد أدت الدعوة إلى أن "إدارة ميثاق الإنتاج" سوف تشترك مع الشركات الكبرى لاستخدام الميثاق كرقابة فعلية على الصناعة بأجمعها، مما حد من نطاق الأفلام التى تعالج قضايا مثيرة للجدل، وتعوق تطور المشكلات المبتكرة للدراما فى الشركات التى قد تستخدم تلك المعالجات الخلاقة لتحدى السلطة الاحتكارية للشركات الكبرى. وفى عام ١٩٣٩ تم تحديد نطاق السلطة القضائية لإدارة ميثاق الإنتاج، حتى إنه كان هناك فصل بين إدارة الميثاق ووظائفها الاستشارية الأخرى، وكان من إحدى نتائج ذلك قبول استخدام المضمون السياسى المثير للجدل كطريقة لإثبات أن "حرية الشاشة" لم يتم تعويقها بواسطة إدارة ميثاق الإنتاج. وعلى الرغم من أن المسئولين الرسميين فى إدارة ميثاق الإنتاج استمروا فى التعبير عن مخاوفهم من موضوعات مثل موضوع فيلم "اعترافات جاسوس نازى" (١٩٣٩) ــ ومدى ملاءمته السياسية فى تلك الفترة – فإنهم كانوا شديدى الحذر فى التعبير عن مثل هذه الآراء.

وفى بريطانيا أيضا تم توجيه نقد ليبرالى إلى اللجنة البريطانية لرقباء السينما، مما أدى فى أواخر الثلاثينيات إلى التقليل من صرامتها السابقة تجاه

الموضوعات السياسية المثيرة للجدل، وخلال الحرب عملت الإدارات الحكومية فى كل من بريطانيا والولايات المتحدة بالتوازى مع هيئات الصناعة السينمائية التى تقوم بالتنظيم الذاتى، بحيث لا تكون هذه الإدارات الحكومية بديلا عن إدارات صناعة السينما نفسها. ففى بريطانيا كان لوزارة الإعلام قسمها الرقابى، لكنها فوضت هيئة الرقابة البريطانية على الأفلام لكى تراقب "الجانب الأمنى من الفيلم"، بالإضافة إلى ممارسة الرقابة "الأخلاقية"، كما كان لوزارة الإعلام السلطة فى منع الأفلام، على الرغم من أنها لم تستخدم هذا الحق أبدا. وفى الولايات المتحدة كان "مكتب الإعلام الحربى" قد أنشأ قسمه الخاص بالأفلام الذى لم تكن له سلطة رقابية على هوليوود، لكنه حاول تأسيس نظام موازٍ للإشراف على السيناريوهات بالطريقة التى كانت تعمل بها إدارة ميثاق الإنتاج، وذلك من أجل الحث على صنع أفلام ذات موضوعات تناصر المجهود الحربى. ولقد ظلت إدارة ميثاق الإنتاج تحت رئاسة جو برين ذات نزعة محافظة من الناحية الأخلاقية والسياسية، لكن مكتب الإعلام الحربى كان أكثر ليبرالية، بحيث لم يبالِ بعدم قبول إدارة ميثاق الإنتاج للبروباجندا التى تقف إلى جانب السوفيت فى فيلم "مهمة إلى موسكو". ولقد تعاونت الشركات مع برنامج البروباجندا السياسية، طالما أن ذلك لم يكن يشكل خطرا على أرباحها، لكن الشركات لم تبد تعاطفا مع شكوى "مكتب الإعلام الحربى" بأن هوليوود تبالغ فى تصوير طيش وخسة ووضاعة جانب من الحياة الأمريكية، فقد اعترض المسئولون الحكوميون على الفيلم الكوميدى "قصة بام بيتش" (١٩٤٢) من إخراج بريستون ستيرجيز على أنه إعلان عن"أمريكا فى حالة حرب"، كما أنهم اعترضوا بقوة على الأفلام التى تصور أبطالاً من عالم العصابات.

وقد مارس "مكتب الإعلام الحربى" تأثيرًا أكبر بعد عام ١٩٤٣، بعدما بدأت الانتصارات العسكرية تفتح أسواقًا أجنبية مرة أخرى، واحتاجت الشركات إلى تصديق مكتب الرقابة الحكومية من أجل تصدير أفلامها. وكما فى العديد من الصناعات التى تزدهر أثناء الحرب، فإن الحكومة وصناعة السينما وجدتا أن هناك فائدة مشتركة فى طريقة الجمع بين النزعة الوطنية والربح. ولقد تكررت قصة

الشركة وعلاقاتها مع "مكتب الإعلام الحربى" كما حدث فى السابق بالنسبة لإدارة ميثاق الإنتاج، فبعد مناوشات صغيرة لتأسيس قاعدة لتعاملاتهم مع بعضهم البعض، وجد "مكتب الإعلام الحربى" طريقة لتصوير الرقابة على أنها نوع من "الاستعراضية الذكية"، وطبقًا لما يقوله المؤرخان كلايتون كوبس وجريجورى بلاك(١٩٨٧)، فإن تدخل "مكتب الإعلام الحربى" فى هوليوود كان "أكثر المحاولات الحكومية شمولية وتأثيرًا فى تغير مضمون وسائل الاتصال الجماهيرية فى التاريخ الأمريكى" وذلك لأن المكتب لم يقم فقط بإرشاد الصناعة للموضوعات التى يجب تفاديها، ولكنه كان يطالب الصناعة أيضًا بموضوعات يجب تناولها.

ولقد تراجعت معايير الرقباء الصارمة تجاه الجنس والعنف خلال فترة الحرب، وذلك بسبب الأولويات الإجبارية الجديدة: فقد أحجمت الرقابة البريطانية إحجامًا شبه كامل عن حذف أية مشاهد من أفلام البروباجندا البريطانية والأمريكية وحتى السوفيتية، حتى إذا كانت هذه الأفلام تنتهك القواعد التى كانت تطبق قبل عام ١٩٣٩. وبعض أفلام هوليوود التى تم إنتاجها خلال فترة الحرب مثل "تعويض مزدوج" (١٩٤٤) و"صراع تحت الشمس"(١٩٤٦) و"ساعى البريد يدق دائما الجرس مرتين" (١٩٤٦)، تتطلب تصريحًا من إدارة ميثاق الإنتاج لتتوافق مع معايير الطبقة فى فترة ما قبل الحرب، ليس فقط فى التفاصيل التى تعرضها، وإنما أيضًا فى الموضوعات التى تقدمها. لكن الحرب شهدت بعض التغير فى جوانب أخرى، فلم يكن "مكتب الإعلام العربى" راغبًا فى أن تقدم هوليوود المشكلات الاجتماعية إلا إذا قدمت حلاً لها، وقد توافق هذا مع معايير إدارة ميثاق الإنتاج والممارسة العملية للشركات ذاتها، فقد كانت الشركات على سبيل المثال تقوم دائمًا بتصوير الفنانيين الموسيقيين الزنوج بطريقة تسمح للسلطات المحلية فى الولايات الجنوبية بحذف بعض المشاهد دون أن تقطع استمرارية الفيلم.

لكن نهاية الحرب حملت تغيرات سريعة، فقد كانت ألمانيا واليابان معرضتين للرقابة العسكرية التى فرضتها عليها قوات الاحتلال [الحلفاء]، كما تعرضت إيطاليا لطوفان من الأفلام الأمريكية، حيث إن هوليوود بحثت عن انتهاز

الفرص بسرعة لكى تستمر فى حصد الأرباح من النزعة الوطنية فى أفلامها. ولقد عبر أحد مسئولى شركة فوكس التنفيذيين عن الرأى المقبول آنذاك بأنه "يجب أن يستمر الفيلم كقوة واضحة فى عالم ما بعد الحرب ليساهم بشكل حيوى فى تطوير السلام الدائم والازدهار والتقدم والأمن فى العالم كله". وتزايدت شكاوى المنتجين من القيود على الموضوعات بواسطة ميثاق الإنتاج، وبعد أن سحبت "إدارة ميثاق الإنتاج" ترخيصها الممنوح لفيلم "الخارج على القانون" (١٩٤٦)، فإن تحدى هوارد هيوز القانونى لسلطة "إدارة ميثاق الإنتاج" كان سببًا فى تأخير تحرير هوليوود من الرقابة، لكن كان من الواضح أنه حتى فى ظل ذلك المناخ السياسى الرجعى فى بدايات الحرب الباردة، فإن الشركات لن تترك الأرض التى استطاعت تحريرها خلال فترة الحرب، أو أن تتخلى عن القدر النسبى من الحرية الذى حصلت عليه آنذاك، لتظهر أفلام تصور بشكل واضح تنويعات جنسية ونفسية، وظلالاً من العنف المرضى فى "الفيلم نوار"، بالإضافة إلى أفلام تعالج موضوع التفرقة العنصرية، وهو ما شكل نوعًا من التحدى لسلطات الرقابة المحلية فى الولايات الجنوبية، التى منعت أفلامًا مثل "بينكى" و "حدود مفقودة" (وكلاهما فى عام ١٩٤٩)، لكن المحكمة العليا أنهت هذا الحظر حين أصدرت حكمها"فى قضية باراماونت" ضد الاحتكار فى عام ١٩٤٨ حيث قضت فى حكمها بأنه يجب النظر إلى السينما باعتبارها "نوعًا من الصحافة الحرة التى يضمن التعديل الأول من الدستور الأمريكى حرية التعبير فيها". وبشكل عملى، فإن المحكمة العليا لم تقم إلا فى عام ١٩١٥ بالنسبة للوضع الدستورى للسينما، وذلك فى قضية فيلم روسيللنى "المعجزة" (١٩٤٨)، الذى تم حظره بسبب رقابة ولاية نيويورك، بدعوى أنه فيلم "دنس". وخلال السنوات الثلاث التالية، حكمت المحكمة العليا بأن رقابة الدولة والرقابة المحلية غير دستوريتين،

وفى بريطانيا تغير الموقف تجاة السينما، وهما ما تجسد فى مرسوم السينما فى عام ١٩٥٢، الذى وضع تأكيدًا أكبر على تنظيم رؤية الأطفال للأفلام، وهو ما تزامن مع إدخال تصنيف(X) لكى يكون بدلاًمن تصنيف (H)، وقد كان هذا التصنيف الجديد يحدد عرض الأفلام ذات الجرأة الجنسية التى كان يتم إنتاج

معظمها فى أوروبا، كما أن رقابة الدولة فى معظم دول أوروبا كانت تظهر اهتمامًا أكبر بالعنف بالمقارنة مع اهتمامها بالجنس، وقد أصبح هذا أمرًا معلنًا بعد عام ١٩٥٠، وفى بريطانيا والولايات المتحدة تزايدت نوادى السينما التى تقدم عروضًا لأفلام تصنيف(X) خارج إطار الخضوع للرقابة، التى كانت تحظر عرض هذه الأفلام إلا للكبار فقط. كما أن التحرر فى مفاهيم الرقابة خلال الخمسينيات كان له علاقة كبيرة بالانحدار السريع فى أعداد المتفرجين، حيث إن السينما بدت كما لو كانت شيئًا مختلفًا عن مجرد كونها وسيلة تسلية جماهيرية لجمهور عام، وهكذا فقدت الرقابة الكثير من مبرراتها وسلطاتها.

وفى الولايات المتحدة كان حكم المحكمة العليا فى قضية فليم "المعجزة" سببًا فى إضعاف سلطة إدارة ميثاق الإنتاج لكنه لم يقض على هذا المثياق تمامًا، على الرغم من أن قضاء ولاية ماريلاند لاحظ فى عام ١٩٥٣ أنه"إذا كان ميثاق الإنتاج قانونًا، فهو بلاشك قانون غير دستورى". لقد كانت إدارة ميثاق الإنتاج تعتمد على تطبيق "الرقابة السياسية" ولكن تحرير المعايير فى أمريكا وأوروبا جعل هذا التطبيق أقل فاعلية، ومع ذلك فإن حكم المحكمة العليا فى "قضية باراماونت" كان له تأثير مهم من الناحية العملية، فإن سلطة إدارة ميثاق الإنتاج جاءت من موافقة الشركات الكبرى بأنهم لن يعرضوا أية أفلام لا تتضمن الترخيص من الرقابة، لهذا فإن تصديق إدارة ميثاق الإنتاج كان أمرًا حيويًا لتحقيق مكاسب صناعة السنيما فى السوق المحلية. كما يعنى أن إدارة ميثاق الإنتاج لن تستطيع الاستمرار فى سلتطها لمنع عرض بعض الأفلام. ففى عام ١٩٥٠ رفض الموزع المستقل جوزيف بيورستين أن يحذف مشهدين قصيرين من فليم "سارقو الدراجات" (١٩٤٨) لكى يتواءم مع إدارة ميثاق الإنتاج تحت رئاسة برين وهكذا تم عرض الفليم (الذى حصل على أوسكار أفضل فيلم أجنبى فى ذلك العام) فى دور العرض الأولى بدون تصريح الرقابة. وبعد ثلاث سنوات رفضت شركة يونايتد أرتيستيس أن تغير من كوميديا أوتو بريمينجر "القمر أزرق" (١٩٥٣) أو أن تستجيب لتعليمات برين، لكى يصبح هذا الفيلم هو أول إنتاج أمريكى يتم عرضه بدون الحصول على تصريح الرقابة، وقد جاء فى المركز الخامس عشر فى قائمة شباك التذاكر فى عام ١٩٥٣.

لقد كانت سلطة إدارة ميثاق الإنتاج تعتمد على التكامل الرأسي لاحتكار الشركات الكبرى [بامتلاكها لأستوديوهات الإنتاج وشركات التوزيع ودور العرض فى وقت واحد]، وبدون عقوبات دستورية فإن الرقابة الصارمة التى كان يفرضها برين لم تعد قابلة للتطبيق. وخلال الخمسينيات، تناقصت أعداد المتفرجين، وتغيرت إستراتجيات الإنتاج والعرض، حتى إنه لم يبق إلا عدد قليل من الأفلام التى تتوجه للجمهور العام دون تصنيفها، ليظهر نمط جديد من الأفلام هو فيلم "الناضجين" الذى كان يتم اقتباسه فى العادة من الروايات الجماهيرية واسعة الانتشار، ليجذب المتفرجين بمعالجته العاطفية لمادته الاجتماعية الجادة، التى لم يكن التليفزيون يتناولها. ولقد أدت أفلام مثل"الرجل ذو الذراع الذهبى" (١٩٥٥) و"الطفلة الدمية" (١٩٥٦) إلى تنقيح وتعديل ميثاق الإنتاج فى عام ١٩٤٥ و١٩٥٦، ليمكن السماح بموضوعات "ناضجة" مثل الدعارة والإدمان على المخدرات واختلاط الأجناس العرقية، بشرط بقاء معالجتها "داخل حدود الذوق العام" لكن الاهتمام بتأثير السنيما على السلوك ظل قائمًا، وكان من مصادر هذا الاهتمام معالجة جنوح الشباب وجرائم الصغار فى أفلام مثل "المتوحش" (١٩٥٣) و"غابة السبورة" (١٩٥٥) ولقد تقاعد جو برين فى عام ١٩٥٤ عن إدارة ميثاق الإنتاج، ليحل محله الشخص الذى عمل نائبًا له لفترة طويلة جيوفرى شيرلوك الذى أشرف على عملية تحرير الميثاق من القيود. وفى الحقيقة أن إدارة الميثاق كانت تحت رئاسة برين طوال عشرين عامًا من بين المؤثرات القوية على إنتاج هوليوود، وعلى الرغم من أن سيطرته الشخصية لإدارة ميثاق الإنتاج قد تم تضخيمها، فإن نظام الأستوديو فى العصر الكلاسيكى يكتسب بعض سماته الخاصة من إدارة ميثاق الإنتاج للرقابة على السوق.

ويل هايز (١٨٧٩ – ١٩٥٤)

أصبح اسم ويل هايز خالدًا فى تاريخ السينما من خلال "ميثاق هايز" وهو الاسم الذى اشتهر به "ميثاق إنتاج الصور المتحركة"، لكن الرقابة كانت مجرد العنصر الظاهر فى دور هايز. ولأنه كان أكثر من يمثلون الصناعة السينمائية شهرة، فقد مارس تأثيرًا حاسمًا على تنظيم هوليوود وأفلامها.

وكرئيس للمجلس القومى الجمهورى أسس هايز الحملة الرئاسية من أجل وارين هاردينج خلال العشرينيات، ليصبح فيما بعد المدير العام للبريد، وفى فترة لاحقة اتصل به رجال صناعة السينما الكبار فى بحثهم عن شخصية بارزة لكى يصبح رئيسًا للاتحاد الجديد للصناعة الذى يطلق عليه "اتحاد منتجى وموزعى الأفلام الأمريكيين" (MPPDA) . وعلى الرغم من أن الفضائح المالية التى شوهت سمعة حكومة هاردينج قد أنهت فرص هايزفى الحصول على منصب أعلى فى المكتب الانتخابى، فإنه ظل مؤثرًا داخل دوائر الحزب الجمهورى خلال العشرينيات والثلاثينيات.

لقد تم اختياره لهذا المنصب؛ لأنه كان أكثر الشخصيات السياسية البروتستانتية احترامًا التى يمكن أن توافق عليها قيادات صناعة السينما، وأيضًا بسبب صلاته السياسية وقدراته التنظيمية. وقد وصفت مجلة "فاراياتى" هايز وصفًا رنانًا هو "قيصر كل اللقطات السينمائية"، ولكن هايز جعل من "اتحاد المنتجين والموزعين" واجهة طيبة باعتباره اتحاد الصناعة المبدعة التى تقوم بتطوير نفسها، كما كان مسئولاً إلى حد كبير عن نضج الصناعة واحترامها، ووضع معايير لممارسات الصناعة والتجارة، وخلق استقرار فى علاقاتها مع الموزعين وأصحاب دور العرض من خلال نقابات الصناعة السينمائية، بالإضافة إلى التحكيم والفصل فى النزاعات للوصول إلى معايير متفق عليها. لقد كان هدف الاتحاد فى تأسيس

"أعلى المعايير الأخلاقية والإنتاجية الممكنة لإنتاج الصور المتحركة" امتدادًا لأسلوب هايز فى العمل، وذلك فى القبول الضمنى بأن "التسلية النقية" – أى التسلية التى لا تؤذى المتفرج – هى سلعة يمكن مقارنتها باللحم النقى الذى تضمنه إدارة الأغذية والأدوية.

لقد كان الاهتمام الرئيسى لاتحاد المنتجين والموزعين هو تشريع أو تنفيذ ما يفرضه القضاء من التطبيق الصارم لقوانين ضد الاحتكار فى الصناعة، وإجبار الشركات الكبرى المتكاملة رأسيًا على أن تفصل بين الإنتاج والتوزيع والعرض. وخلال العشرينيات والثلاثينيات كانت الصناعة معرضة لوابل متصل من تشريعات الدولة والسلطات المحلية التى فرضها السياسيون، الذين رأوا فى أغنياء هوليوود الخرافيين مصدرًا من مصادر الدخل القومى، ولقد حافظ اتحاد المنتجين والموزعين على شبكة كبيرة من تحالف السياسيين المحليين لكى يمنع تمرير مثل هذه التشريعات، بالإضافة إلى الإشراف على صفقات الصناعة ومفاوضتها مع الحكومة الفيدرالية، وسياساتها الخارجية عبر المساومة على الاتفاقيات وحصص التصدير مع البلدان الأخرى.

ولقد ضمن تأثير هايز السياسى للصناعة معالجة تقف إلى صف الصناعة عن طريق حكومة كوليدج، مما سمح بالتوسع الصناعى المضطرد خلال العشرينيات، وعلى الرغم من أن الاتحاد قوبل بالهجوم من الجماعات الدينية البروتستانتية التى صورت معالجته للرأى العام على أنه يشبه جرائم العشرينيات، أو ما أطلقت عليه "مدينة البيزينيس".، فإن مواهب هايز وخبرته الإدارية، والسياسية قادت الصناعة خلال تلك الفترة التى سادها عدم وضوح التشريعات بسبب سيادة الكساد ومناخ الأزمة. وكان من بين خبرات هايز السياسية الكبرى قدرته على إدارة مسرح الأحداث والتعامل مع الأزمات مثل تلك الأزمة التى أثارتها "رابطة الآداب العامة" فى عام ١٩٣٤.

وعلى الرغم من أن "اتحاد المنتجين والموزعين"كان متوسطًا فى الأصل فى قضية وزارة العدل ضد الاحتكار فى عام ١٩٣٨، التى انتهت بقرار حل البناء

الرأسى المتكامل للشركات، فإن هايز ساعد فى صياغة "ميثاق التراضى" الذى كان سببًا فى تأجيل القضية حتى عام ١٩٤٨، كما أنه ضمن أيضًا أن الحكومة الفيدرالية تنظر إلى هوليوود باعتبارها "صناعة أساسية" خلال فترة الحرب العالمية الثانية. وقد تقاعد بعد أسبوعين من نهاية الحرب وحل محله إيريك جونسون الذى غير اسم "اتحاد المنتجين والموزعين" إلى "اتحاد الصور المتحركة فى أمريكا".

كان ويل هايز رجلاً تقليديًا، ضئيل الحجم، ذا أذنين ضخمتين، وواحدًا من حكماء الكنيسة البروتستانتية المشيخية، ولم يكن يدخن أو يشرب الخمور، حتى إنه كان يبدو للبعض كتاجر من تجار الطبقة المتوسطة الذين ظهروا فى فيلم من أفلام شارلى شابلن؛ لأنه كان شخصية يسهل تقليدها كاريكاتوريًا، ولكنه كان يملك موهبة إيجاد حلول وسط، وإيمانًا بمبدأ التحكيم، وحماسًا للتواصل مع الآخرين. وكما يشاع أيضًا أن فاتورة تليفونه كانت من أعلى فواتير التليفون فى الولايات المتحدة، لقد كان يؤكد دائمًا على أن "اقتناعاته الشخصية العميقة هى الإيمان بالله والشعب والأمة والحزب الجمهورى" ، ومن المفارقات أن شخصيته العامة التقليدية جعلته بعيدًا عن أن يذكره المؤرخون كما فعلوا مع الشخصيات الأخرى ذات المظهر المتوهج، مثل جوزيف برين مدير إدارة ميثاق الإنتاج، ومع ذلك فقد كانت لهايز أهمية كبيرة؛ لأنه صنع أكثر مما صنعه أى فرد آخر للحفاظ على هوليوود ونظمها الرأسمالية الاحتكارية، وتعليقه الذى قاله حول دوره فى صياغة ميثاق الإنتاج يلخص إنجازه فى حياته العملية، فى حفاظه على الوضع السائد للصناعة: "إننى أترك العظمة للعناية الإلهية، لكننى أصنع البناء".

"ريتشارد مالتبى"

قائمة المحظورات والنواهى
ميثاق هوليوود للتنظيم الذاتى (١٩٢٧)

إن من المفهوم أن الأشياء المذكورة فى القائمة التالية يجب ألا تظهر فى الأفلام بصرف النظر عن الطريقة التى تتم معالجتها بها:

١. التجديف الواضح، وهذا يتضمن كلمات مثل: الله، المسيح (إلا إذا تم استخدامها بشكل فيه توقير خلال الطقوس الدينية)، وكذلك الكلمات الفاحشة مثل: ابن العاهرة، وكل عبارات التجديف والعبارات السوقية الأخرى.

٢. العرى الفاسق أو الموحى – بشكل مجسم أو فى "سيلويت"، وكذلك أى ملاحظة فاسقة أو داعرة حول أى من شخصيات الفيلم.

٣. التعامل غير الشرعى مع المخدرات.

٤. أى تلميح لانحراف جنسى.

٥. الرقيق الأبيض.

٦. امتزاج أو خلط الأجناس (العلاقات الجنسية بين الأعراق البيضاء والسوداء).

٧. الصحة الجنسية والأمراض الجنسية.

٨. مشاهد من عملية الولادة، سواء كانت بشكل صريح أو"سيلويت".

٩. أعضاء الأطفال الجنسية.

١٠. السخرية من رجال الدين.

١١. الإساءة المتعمدة لأى بلد أو عرق أو معتقد دينى.

ومن المفهوم أيضًا أنه يجب ممارسة عناية كافية فى الطريقة التى تتم بها معالجة الموضوعات التالية، بهدف تحاشى السوقية أو الإيحاء بها، والتأكيد على الجانب الخير:

١. استخدام العلم أو الراية.

٢. العلاقات الدولية (تجنب التصوير غير المقبول لأى معتقد أو تاريخ أو مؤسسة أو شخص بارز أو مواطن ينتمى إلى أى بلد) .

٣. الدين والاحتفالات الدينية.

٤. إحراق المبانى.

٥. استخدام الأسلحة.

٦. السرقة واللصوصية وفتح الخزائن وزرع الديناميت فى القطارات أو المناجم أو المبانى.. إلى آخره. (مع الوضع فى الاعتبار تأثير هذا الوصف التفصيلى على أى من هذه الأمور على العقليات البسيطة الساذجة) .

٧. القسوة أو الأحداث الشنيعة.

٨. طريقة ارتكاب جريمة القتل بأية وسيلة.

٩. طرق التهريب.

١٠. التعذيب للإجبار على الاعتراف.

١١. الشنق أو الإعدام على الكرسى الكهربائى كعقاب قانونى على الجريمة.

١٢. التعاطف مع المجرمين.

١٣. الموقف تجاه الشخصيات العامة أو المؤسسات.

١٤. التحريض على الفتنة أو العصيان.

١٥. القسوة الواضحة تجاه الأطفال أو الحيوانات.

١٦. طبع علامة بالكى بالنار على الناس أو الحيوانات.

١٧. بيع النساء، أو امرأة تبيع عفتها.

١٨. الاغتصاب أو محاولة الاغتصاب.

١٩. مشاهد الليلة الأولى فى السرير معًا.

٢٠. الإغواء المتعمد للفتيات.

٢١. مؤسسة الزواج.

٢٢. العمليات الجراحية.

٢٣. استخدام العقاقير والمخدرات.

٢٤. العناوين المكتوبة أو المشاهد التى لها علاقة بفرض القانون بالقوة، أو الضباط الذين يفرضون القانون.

٢٥. التقبيل الشهوانى أو الزائد، خلاصة عندما تكون إحدى الشخصيات شريرة.

صوت الموسيقى

مارتين ماركس

يحتل تاريخ الموسيقى فى السينما الناطقة فترتين منفصلتين، تمتد الأولى من عام ١٩٢٥ إلى ١٩٦٠، والثانية من عام ١٩٦٠ حتى الوقت الراهن، وهناك اختلافات كبيرة بين هاتين الفترتين من ناحية الأسلوب، وذلك بسبب تغير الفنانين والجماليات والظروف الاقتصادية ونظم الإنتاج. وعلى الرغم من أن هذا التقسيم ليس دقيقًا تمامًا، فإنه يعكس حقيقة أنه كانت هناك طرق ومعالجات محددة فى كتابة الموسيقى للأفلام ظلت متبعة منذ الثلاثينيات وحتى الخمسينيات، ليتم استبدالها بعد ذلك بممارسات أكثر "حداثة" وذلك فى الفترة من الستينيات وحتى الثمانينيات. علاوة على ذلك، فإن المرء يجد فى الفترة الأولى ثلاث مراحل مترابطة للتطور: التجريب على نطاق واسع فى أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات، ووضع معايير تقنية وأسلوبية من منتصف الثلاثينيات وحتى منتصف الأربعينيات، ثم اتساع متزايد للإمكانات التعبيرية والوظيفية لموسيقى الأفلام منذ منتصف الأربعينيات وحتى الستينيات.

مدى الإبداع : ١٩٢٦ – ١٩٣٥

فى البدء لم تكن الكلمة، ولكن الموسيقى، حتى إنه يبدو أن الأفلام الروائية الناطقة لم تكن تختلف كثيرًا عن الأفلام الصامتة، فيما عدا أن المصاحبة الموسيقية كانت تتم عن طريق تكنيك التزامن بين الصورة والصوت (المسجل)، ومن الأمثلة المبكرة على ذلك "دون جوان" (١٩٢٦) من إنتاج إخوان وارنر، الذى وضع له الموسيقى التصويرية فنانان خبيران، هما ويليام أكست وديفيد ميندوزا القادمان من مسرح "كابيتول" فى نيويورك، وقد كان الفيلم – مثل أعمالهما الموسيقية السابقة – عبارة عن تجميع لعدة مقطوات موسيقية تمتزج معًا ومع الموسيقى التى تم وضعها للفيلم خصيصًا، لكن مايميز الموسيقى فى هذه الحالة أنها كانت مسجلة (وقد تم

العزف بأوركسترا نيويورك الفيلهارمونى بقيادة هنرى هادلى)، وعندما يدور القرص (الأسطوانة) تسمع الموسيقى المتزامنة بسبب ارتباط القرص بآلة العرض بطريقة فيتافون. وبدلاً من الطريقة المعتادة فى تقديم عزف حى يسبق عرض الفيلم، فإن العرض الأول لفيلم "دون جوان" سبقه برنامج ساعة كاملة يتألف من أفلام فيتافون القصيرة، بالإضافة إلى خطاب قصير تم تصويره سينمائيًا يعد المتفرجين باستهلال "حقبة جديدة للموسيقى والصور المتحركة"، ولقد اقترب هذا الوعد من التحقق فى الفيلم التالى والشهير بطريقة الفيتافون، وهو "مغنى الجـــاز" (١٩٢٧)، وعلى الرغم من أنه كان يحتوى على نفس النوع من المصاحبة الموسيقية (التى تم توزيعها بمهارة بواسطة لويس سيلفرز الذى أعد فى السابق المصاحبة الموسيقية لبعض أفلام جريفيث)، فإن أكثر ما أثار إعجاب الجمهور كان الأغنيات التى أداها جولسون، التى اكتسبت حيوية مع بعض الارتجالات الكلامية خلالها باللغة العامية، مثل ذلك السطر الخالد "إنتو لسه ماسمعتوش حاجة".

لقد أدى نجاح فيلم "مغنى الجاز" إلى أن تسير هوليوود فى ثلاثة دروب مختلفة لتطوير الفيلم الموسيقى خلال السنوات التالية مع زوال الفيلم الصامت وولادة نمط فيلمى جديد (هو الفيلم الموسيقى)، واندفاع الشركات الأخرى لتطوير تقنيات تسجيل الصوت الخاصة بها (حين استخدم بعضها الصوت المسجل على الشريط الذى أصبح فيما بعد هو الطريقة السائدة فى السينما الناطقة) . ومع ذلك، وعندما نرى الأمر من خارج هوليوود، فإن الاتجاه الذى سار فيه الفيلم الموسيقى – أوما كان ينبغى أن يسير فيه – لم يكن واضحًا بما فيه الكفاية، ففى أوروبا كما فى أمريكا كانت هناك سنوات من الإثارة الهائلة، والجدل حول ميزات وعيوب التقنية الجديدة، ولم يكن الجميع متعجلين لاستخدام الصوت المتزامن على نطاق واسع، خاصة تلك "الموسيقى المعلبة". وفى أواخر عام ١٩٣٢ ظهرت دراسة بليغة كتبها فيرجيل طومسون يرفض فيها الموسيقى المؤلفة خصيصًا للأفلام الناطقة، ليتذكر فى شوق تلك الأيام التى كان جمهورالسينما يسمع فيها"الحركات الشهيرة من الريبورتوار السيمفونى" التى كانت تعزف عزفًا حيًا، كما أكد طومسون على أن

"أفضل اتحاد بين الأفلام والموسيقى تم تحقيقه" ليس موجودًا إلا فى فيلم رينيه كلير القصير "إنتراكت" (١٩٢٤)، الذى كان مصحوبًا بنص موسيقى من تأليف إيريك ساتى. وربما كان موقف طومسون موقفًا متفردًا (ويعكس اهتمامه وإعجابه الخاص بالموسيقى الفرنسية المعاصرة)، لكنه أثار سؤالاً كان لابد من مواجهته، سواء بواسطة السينمائيين الطليعيين أو التقليديين على السواء، هذا السؤال هو: أى دور، وأى نوع من الموسيقى تؤدى وظيفتها بكفاءة فى وسيط فنى كان فى الأصل بصريًا خالصًا، لكنه الآن أصبح مسموعًا بقدر ماهو مرئى؟

شريط الصوت التجريبى

على الرغم من تأكيد طومسون، فإن التعاون التجريبى بين المخرجين السينمائيين الطليعيين والمؤلفين الموسيقيين فى أوروبا لم يتوقف مع فيلم "إنتراكت" لرينيه كلير، أو مع قدوم الصوت. ولقد ظلت باريس هى المركز الرئيسى لهذه الحركة؛ فقد شهدت ثلاثة أفلام "موسيقية" كوميدية غير تقليدية بواسطة كلير نفسه، وهى "تحت أسقف باريس" (١٩٣٠)، "المليون" (١٩٣١)، "الحرية لنا" (١٩٣١)، وقد كان هذاالفيلم الأخير يتمتع بالموسيقى التى كتبها جورج أوريك، الذى ألف فى عام ١٩٣٠ موسيقى غريبة لتجربة كوكتو السيريالية "دم شاعر" (وهذا هو الفيلم الناطق الوحيد الذى يعترف طومسون بأنه يحتوى على "موسيقى رفيعة") . وبعد أوريك، فإن من أهم المؤلفين الموسيقيين الذين كتبوا خصيصًا للسينما وظهروا فى باريس هو موريس جوبير الذى كتب العديد من النصوص الموسيقية المهمة لأفلام لكل من إنليف، ستورك، كلير، كافالكانتى، بالإضافة إلى فيلمى فيجو"صفر فى السلوك" (١٩٣٣) و"أطلانطا" (١٩٣٤) .

أما فى بريطانيا وألمانيا، فقد كان أهم إنجازات التعاون بين صناع الأفلام والموسيقيين تقع فى مجال الفيلم التسجيلى، مثل فيلم "أغنية سيلان" للمخرج بازيل رايت والمؤلف الموسيقى وولترلاى. لقد كان هذا الفيلم فى الأصل موجهًا للتحليل

الاجتماعى والدعاية، لكن لاى استخدم مجموعات موسيقى الحجرة (التى تتطلب نفقات قليلة بالمقارنة مع تكاليف الأوركسترا الكاملة)، بالإضافة إلى ألحان ونسيج موسيقى بعيدين عن الرومانسية، وقريبة من محاكاة أساليب الشرق الأقصى الموسيقية (ومثل طومسون وجوبير وأيضًا آيسلر فى ألمانيا، فإن لاى شرح أسلوبه فى عدة كتابات ليصبح متحدثًا رسميًا للنظريات "الحداثية" فى الموسيقى السينمائية). وأهمية فيلم "أغنية سيلان" تكمن أيضًا فى تعقيد شريط الصوت الذى يعطى نموذجًا لما سوف يسمى فيما بعد "مونتاج الصوت"، أى أن الموسيقى تتراكب مع العناصر السمعية الأخرى (مثل التعليق المأخوذ عن إحدى أدبيات الرحلات المكتوبة فى عام ١٦٨٠، وأصوات المحادثة، وأصوات الآلات.... إلخ) . لقد كان هدف لاى الواضح أنه يريد أن يخلق أسلوبًا موسيقيًا يعتمد على ماتعرضه التقنية الجديدة، وقد كتب عن ذلك: "كل صوت فى الفيلم يجب أن يكون له مغزاه، كما أنه مدح ميزة "التعليب" للموسيقى السينمائية على أنها "أكثر الميزات أهمية، بل هى الفضيلة الكبرى". لكن من المهم أيضًا وجود التأثير "الكونترابونطى" لشريط الصوت، حيث إن ما يتم سماعه يحمل علاقة غير مباشرة لما يتم رؤيته، وهذا هو الاكتشاف الذى اعتبر أحد الأهداف الرئيسية للسينما الطليعية خلال الفترة الأولى من السينما الناطقة، وبذلك يمكن الحفاظ على ماحققه الفيلم الصامت من مونتاج متطور، والذى وجد نفسه فى ذلك الحين مهددًا بسبب الطبيعة المعقدة للتقنية الجديدة، كما أنه كان مهددًا أكثر بسبب تأثير الأفلام الجماهيرية التى اعتمدت على شريط الصوت ذى الطبيعة الأدبية فى جوهره (للاعتماد شبه الكامل على الحوار والسرد) .

الأفلام الناطقة

إن ما كان يشغل بال صناع الأفلام المبدعين هو سيطرة الأفلام"المتكلمة"، وهو الاسم الملائم لنطلقه على الأفلام الناطقة الأولى التى تحتوى على حوار، ومؤثرات صوتية طبيعية، وموسيقى لها علاقة بقصة الفيلم (وتنبع من حدوث

أحداث الفيلم فى عالم صناعة الموسيقى والغناء) . وفى بداية الأمر، كان شريط الصوت يتم تسجيله حيًا (فى نفس وقت تصوير الفيلم)، لكن بسبب المصاعب والقيود التقنية فإن العديد من الأفلام الناطقة الأولى كانت شديدة الرتابة، مثل فيلم "أضواء نيويورك" (١٩٢٨)، الذى قدمته شركة وارنر على أنه فيلم "ناطق مئة بالمئة". وبعد عدة سنوات، حدثت تطورات فى تقنيات إمكانية تسجيل الصوت بعد التصوير، مما أتاح مرونة أكبر للصورة والصوت على السواء، ومع ذلك، ومن أجل تحقيق قدر أكبر من الواقعية، كانت هذه الأفلام تحطم التقاليد وتستغنى عن المصاحبة الموسيقية الدائمة، وهكذا وضعت يدها على مفارقة جوهرية، لقد كان دخول الصوت إلى السينما سببًا فى أن يعرف الوسيط السينمائى قيمة لحظات الصمت كجزء من سياقه السردى، ومن خلال هذا العالم السينمائى الجديد، نبذ صناع الأفلام الموسيقى التقليدية التى كانت تصاحب الفيلم الصامت، وتعلموا الاعتماد على طرق صنع شذرات صغيرة من الموسيقى. ومن أهم الأمثلة على ذلك هو فيلم "إم M" لفريتز لانج (١٩٣١) الذى يستخدم الموسيقى الملائمة لكى يساعد على توصيل السياق السردى، وخاصة فى استخدامه لمقطوعة جريج" فى قصر ملك الجبل "التى كان القاتل يصفرها بفمه بين الحين والآخر كأنها استحوذت عليه. لقد تم استخدام هذه الشذرة الموسيقية فى عدة أفلام صامتة فى الفترة السابقة من تاريخ السينما، فقد كانت على سبيل المثال تصاحب إحدى فقرات فيلم جريفيث "مولد أمة" (١٩١٥) لتصور حريق أطلانطا، لكن وظيفتها فى فيلم لانج كانت تحقيق التأثير الوجدانى، بالإضافة إلى الإشارة لوجود القاتل (خارج الشاشة)، كما أن تكرار سماعها يمثل نوعًا من النذير الذى يصبح مؤشرًا على شخصية طفولية معقدة نفسيًا، بالإضافة إلى كونها رمزًا للقدر أو المصير، ومن خلالها أيضًا يتم التعرف داخل السرد الروائى إلى شخصية القاتل والقبض عليه. بالإضافة إلى ذلك فإن فيلم لانج كان يحتشد بالعديد من الموتيفات البصرية الدوامية التى تتلاءم كل التلاؤم مع تلك المقطوعة الموسيقية. ولهذه الأسباب جميعًا، فإن من الصعب علينا أن نتصور نصًا موسيقيًا مؤثرًا لهذا الفيلم أكثر من استخدام هذه المقطوعة، على الرغم من أن الفيلم لم يتطلب وجود مؤلف موسيقى يضع موسيقى خاصة.

أفلام التحريك والأفلام الموسيقية

لقد كانت أنماط هوليوود التى تحتاج إلى إسهام كبير من مؤلفى الموسيقى، وكمية وافرة من الموسيقى، هى الأفلام الموسيقية، وأفلام التحريك التى كان يصنعها ديزنى، التى أتاحت التطورات الهائلة فى تكنيك التسجيل والتزامن (وتحقيقه بعد التصوير) . لقد كانت أفلام "الكارتون" على نحو خاص تحتاج إلى موسيقى مستمرة لكى تبعث الحياة فى الصور والرسوم المسطحة ذات البعدين، حتى يتم تحقيق الإيهام، كما ينبغى أيضًا تحقيق التزامن الدقيق من بداية الفيلم حتى نهايته، وهو ماكانت تتطلبه أيضًا كل نمرة موسيقية لأى فيلم روائى. وعندما اقترب عقد الثلاثينيات من منتصفه، فإن الأسلوب الشائع كان هو تسجيل النمرة الموسيقية أولاً، ثم تصويرها مع استخدام طريقة "البلاى باك" التى كانت تتيح للممثلين أن يتحركوا بحرية داخل الديكور أو يرقصوا حوله، بينما تتحرك شفاههم وكأنها تنطق بكلمات الأغنية. (لقد سمح "الدوبلاج" الذى يتم بعد التصوير بقدر أكبر من التعديلات والتنقيحات لهذا الأسلوب). وهكذا فإن الرواد فى كلا النمطين استطاعوا حل المشكلات التقنية، بينما استطاعوا فى الوقت ذاته أن يصنعوا أفلامًا تحقق قدرًا كبيرًا من الإتقان الحرفى.

والفضل يعود إلى ديزنى فى تحقيق أفلامه المهمة مثل "رقصة الهيكل العظمى" (١٩٢٨) و"الخنازير الصغيرة الثلاثة" (١٩٣٣)، لكن الفضل يعود بنفس القدر إلى الفنانين اللذين كتبا النصوص الموسيقية لهذه الأفلام، وهما كارل ستولينج، وفرانك تشيرشيل على التوالى، فكلاهما يعتبران نموذجًا أوليًا على الموسيقى فى أفلام "الكارتون"، فالأول محاكاة ساخرة بأساليب موسيقى أفلام السينما الصامتة فى ربطه لخمس مقطوعات موسيقية مختلفة فى نص موسيقى متكامل، ولاحتوائه على أنماط موسيقية "سيمترية" وإيقاعية منتظمة ملائمة للرقص، أما الفيلم الثانى فقد تم تأليف النص الموسيقى له بشكل حر، وذلك لاحتوائه على حدوتة روائية، ولكنه يظل يدور حول أغنية بسيطة يحمل الفيلم اسمها، حيث نسمع هذه الأغنية فى بناء "روندو" حر (حيث نعود لسماعها كل فترة وأخرى بشكل يكاد

أن يكون منتظمًا). لقد كان المجال أمام المؤلفين الموسيقين واسعًا فى محاكاة المقطوعات الموسيقية الشهيرة، بفضل التراث الهائل من ميلودراما القرن التاسع عشر، والأوبرا، وكونشيرتوات البيانو (على سبيل المثال)، وهكذا ظهرت سلسلة أفلام"الكارتون"التى تحمل اسم "السيمفونيات السخيفة" أو "المضحكة" وأصبحت من التقاليد المستمرة للنصوص الموسيقية لأفلام "الكارتون". ولقد توصل ستولينج إلى اسم "السيمفونية السخيفة" أو "المضحكة" وأصبح المؤلف الموسيقى فى شركة ديزنى بين عامى ١٩٢٨ و١٩٣٠، كما أنه أثبت قدرا من البراعة والإبداع لدى شركة وارنر عندما أصبح المخرج الموسيقى لأفلام "الكارتون" الخاصة بها بين عامى ١٩٣٦و ١٩٥٨.

لقد ازدهرت أفلام هوليوود الموسيقية بدءًا من عام ١٩٢٩، وعلى الرغم من أن الأساليب الموسيقية فى هذه الأفلام كانت نوعًا من الخلط بين عدة أساليب مختلفة، مثلما حدث فى أفلام "الكارتون" (التى يمكن اعتبارها أفلامًا موسيقية مصغرة)، فإن أفلام هوليوود الموسقية تدين بالكثير للقواعد الموسيقية الخاصة بعالم برودواى التى أمدت شركات هوليوود السينمائية بتيار متدفق من العازفين والمؤلفين والموزعين الموسيقيين وقائدى الأوركسترا. وكما فى عروض برودواى، فإن معظم الأغنيات فى الأفلام الموسيقية كانت تتبع شكلين رئيسيين، وهما اللذان يتألفان من لحن افتتاحى وكورس مكون من ٣٢ مازورة فى نمطين "إما (أ أ) أو (أ أ ب أ) . لكن معظم الأفلام كانت تحتوى على قدر أقل من النمر بالمقارنة مع عروض برودواى، فالنمر الموسيقية فى الأفلام تحمل ثقلا فنيًا أكثر من مثيلاتها فى المسرحيات، كما أنه كان يتم توزيعها على سياق الفيلم بشكل أقل اتساقًا (أى أنها لا تضطر لاتباع النظام الصارم لترتيبها كما فى العروض المسرحية) . وعلى سبيل المثال، فقد كان فيلم "لحن برودواى" (١٩٢٩) يحتوى على أغنيتين مهمتين فقط ("لحن برودواى" و"إنك لاتعنى شيئًا مهمًا بالنسبة لى" من أداء ناسيوهيرب براون وآرثر فريد)، وكل منهما تمثل "تيمة" رئيسية للسرد، فالأغنية الأولى يتم غناؤها ثلاث مرات، أما الأخرى فمرة واحدة فقط (لكن كليهما تسمعان فى عدة نقاط من السرد الروائى للتأكيد على معان محددة) . وما جعل

الأفلام الموسيقية أكثر ابتعادًا عن مثيلاتها المسرحية هو أن كل نمرة كان ينبغي تصويرها باستخدام حركة الكاميرا والتوليف، لذلك فإن وجهة نظر المتفرج تنتقل بحرية من مجرد كونها رؤية بعيدة من المتفرج إلى مايحدث على منصة المسرح لكى تصبح لقطات قريبة وحميمة، أو لقطة عالية من فوق الرؤوس، أو حتى لقطة منخفضة. من بين السيقان، كما فى تصميم الرقص (الكوريوجرافى) الساحر الذى صنعه باسبى بيركلى، الذى أصبح واحدًا من أهم ثلاث شخصيات فى هذا المجال، مع فريد أستير وإيرفين بيرلين، الذى تظهر أغنياته توازنًا دقيقًا بين النص المكتوب والتعبير الموسيقى.

ولقد كان أول أفلام بيرلين الأصلية وأكثرها إبداعًا فى كتابة النص الموسيقى هو فيلم "القبعة العالية" (١٩٣٥) الذى جمع بينه وبين أستير فى واحد من أهم الأمثلة فى هذا النمط على الإطلاق. والأسلوب المرح للحبكة يتلاءم مع الهجاء الرقيق الذى يحتويه الفيلم تجاه طريقة حديث الطبقات العليا وأسلوبها وملابسها، كما أنه يتيح مكانًا لخمس أغنيات مكتوبة على نحو بارع ("بدون ترتيات"، أليس ذلك يومًا جميلاً"، "القبعة العالية"، "الخد على الخد"، "بيكولينو"، وقد كانت كل من الأغنية الثانية والرابعة عبارة عن "دويتو" راقص، وتوحى بالمشاعر العميقة فى الفيلم (خاصة الأغنية الأخيرة، وهى من أكثر نمر بيرلين إتقانًا فى البناء، وإيحاءً فى العاطفة، بالإضافة إلى تصميم الرقص المذهل) . وفى العادة كانت الأغنيات توضع داخل الفيلم بشكل متسق (أغنية كل عشر دقائق أو خمس عشرة دقيقة)، كما أن الأغنيات الأربع الأولى على الأقل تقوم بوظيفة بلورة الشخصية وتطوير الحبكة، وما يضفى أهمية أكبر على النص الموسيقى هو أنه كان نتيجة التعاون بين ثلاث شخصيات: بيرلين وأستير وماكس شتاينر المخرج الموسيقى (قائد الأوركسترا)، ولقد نجح فيلم "القبعة العالية" بسبب أن الفنانين الثلاثة كانوا على قدر كبير من التفاهم والتواؤم فى قدرتهم على التعامل مع مجال واسع من الأساليب؛ حيث قام بيرلين بخلق مزيج من أساليب الجاز والأساليب الكلاسيكية، سواء فى الألحان أو الهارمونية. كما أن أستير (الذى شارك فى تصميم الرقصات مع هيرميس بان) كان ينتقل بسهولة من أسلوب الرقص بنقر الأقدام على طريقة

الفودفيل إلى رقص الباليه، أما شتاينر فقد كان ينتقل من إدارة فرقة موسيقية صغيرة إلى إدارة أوركسترا سيمفونى كبير، كما كان شتاينر أيضًا واحدًا من رواد تقنيات التزامن، ولما يسمى موسيقى "الخلفية"، التى تتضمن ما كان قد أنجزه فى موسيقى أفلام مهمة من إنتاج شركة "آر. كيه. أوه"، مثل "كينج كونج" (١٩٣٣) و"الدورية المفقودة" (١٩٣٤) .

شتاينر وكورنجولد وآخرون

عند منتصف الثلاثينيات، احتلت الموسيقى بالنسبة لأفلام هوليوود الروائية اثنين من المواقع المتناقضة، فهى قد تكون جزءًا من قصة الفيلم وعالمه (بالنسبة للأفلام الموسيقية التى تدور حول حياة الموسيقيين والراقصين) أو أنها كانت تؤدى دورًا فى خلفية الدراما (بالنسبة للأفلام الأخرى) . ولقد كانت الموسيقى فى هذا النوع الأول من الأفلام تأتى فى مقدمة عناصر الإنتاج، أما فى النوع الثانى فقد كانت تأتى فى نهاية هذه العناصر، (وبكلمات أخرى فإن الموسيقى فى النمط الأول يتم تأليفها قبل البدء فى التصوير، بينما يتم تأليفها فى النمط الثانى بعد التصوير)، وهو ماكان يحدث دائمًا فى الشركات التى تتبع أسلوب "خط التجميع".

وداخل نظام الأستوديو كان المؤلفون الموسيقيون يعملون بعقود داخل الأقسام الموسيقية للشركة، كما أنهم كانوا يواجهون قيودًا صارمة، فمن ناحية كان الفيلم الروائى يحتاج إلى حوالى ساعة من الموسيقى، لكن الوقت الممنوح للمؤلف الموسيقى لإنجاز هذه الموسيقى كان قصيرًا إلى الدرجة التى لا يتجاوزفيها أحيانًا الثلاثة أسابيع، وذلك لأن الشركات الكبرى كانت تقوم بصنع ما بين ثلاثين وأربعين فيلما كل عام. أما السبب الثانى فهو أن الموسيقى كان يتم تأليفها أحيانًا من خلال ألحان قصيرة (كمفاتيح للشخصيات أو علامة عليها)، وهى التى تتبع جداول محددة لا يضعها المؤلف الموسيقى نفسه، ولكن هذه المسئولية تقع على عاتق شخص آخر. علاوة على ذلك، فإن المؤلفين الموسيقيين كان يتم اختيارهم للأفلام بواسطة المخرج الموسيقى للشركة، الذى قد يطلب من اثنين أو أكثر من

المؤلفين أن يعملوا فى نفس الفيلم، (أحيانًا يعملون معًا، وأحيانًا أخرى يتعاقب الواحد منهم بعد الآخر)، كما أن الألحان الدالة، أو مفاتيح الشخصيات، يتم توزيعها بين هؤلاء المؤلفين تبعًا لتخصص كل منهم، (ومن أجل توفير الوقت، فإن بعض هذه الألحان الدالة كانت تتكرر من فيلم إلى آخر، كما كان يحدث فى المصاحبة الموسيقية فى الأفلام الصامتة) . وأخيرًا فإن مهندسى التسجيل (الذين يقومون على التوليف الموسيقى) كانوا هم الذين يرأسون الإشراف على "مزج" شريط الصوت النهائى، حيث يتم التلاعب بالألحان الدالة، سواء فى درجة علو الصوت أو انخفاضه، أو استبداله، أو تقصيره، أو حتى حذفه نهائيًا.

وفى مقابل تلك الظروف غير المواتية للمؤلفين الموسيقيين، فقد كان هناك العديد من المميزات التى يتمتعون بها أيضًا، والتى تتضمن الأمان الاقتصادى، والمكانة الأدبية، وضمان وصول موسيقاهم إلى الملايين. ولقد نجح العديد منهم داخل نظام الأستوديو، وذلك بسبب أن هذا النظام يحقق استقرارًا كافياً يسمح بقدر كبير من الخبرة وصقل الموهبة، وكان هذا هو الحال مع ماكس شتاينر (بين عامى ١٩٣٦ و١٩٦٥) حينما كان ضمن فريق شركة وارنر، وكتب الموسيقى لحوالى ١٨٥ فيلمًا، وكذلك ألفريد نيومان، الذى كتب الموسيقى لعشرين فيلما فقط، لكن حياته العملية كانت أكثر ازدهارا فى عمله كقائد أوركسترا ومخرج موسيقى فى شركة فوكس، وفرانز واكمان الذى كتب ستين نصًا موسيقيًا سينمائيًا، وعمل فى البداية مع شركة يونيفرسال، لكنه قضى الفترة الأكبر من عمله مع شركة باراماونت، وإيريك كورنجولد، وهو الشخصية المهمة فى شركة وارنر. ولقد وجد كل منهم طريقته الإبداعية فى المواءمة بين الأساليب الرومانسية ومتطلبات كتابة الموسيقى للأفلام، وقد كان هذا يعود فى جزء منه إلى خبرتهم وميولهم الموسيقية، وفى جزء آخر إلى استجابتهم لطلبات المسئولين التنفيذيين فى الشركات، ولمتطلبات الجمهور، لكن الأهم هو أن أساليبهم كانت موائمة تمامًا لعدد كبير من الأفلام الجيدة.

لقد كان هذا صحيحًا تمامًا بالنسبة للنص الموسيقى الذى كتبه كورنجولد لفيلم "مغامرات روبين هود" (١٩٣٨)، والنص الذى كتبه نيومان لفيلم "مرتفعات وذرينج" (١٩٣٩)، وواكسمان لفيلم "ريبيكا" (١٩٤٠)، وشتاينر لفيلم "كازابلانكا" (١٩٤٣)، وتلك مجرد أمثلة على النصوص الموسيقية الجديدة للأفلام. ونموذج كل من شتاينر وكورنجولد يعتبر من الأمثلة شديدة البراعة، كما أن دلالة كل منهما تظهر بوضوح عند المقارنة بينهما. فمثل العديد من النصوص الموسيقية الرومانسية السائدة فى تلك الفترة، يحمل النصان الموسيقيان عناصر أسلوبية مشتركة، مثل التوزيع الأوركسترالى شديد الثراء، (الذى قام به لهما هوجو فريد هوفر الذى كان واحدًا من أهم الموزعين الموسيقيين لدى وارنر)، بالإضافة إلى الألحان الدالة، والتعاقبات والتنويعات الهارمونية المعقدة، كما أن لهما طرقهما الوظيفية أيضًا، فعلى سبيل المثال، وكما يوضح الرسم التالى، فإن الموسيقى الافتتاحية لكل فيلم (التى تسمع أثناء ظهور العنوان الرئيسى فى الفيلم) تؤكد على أسماء المشتركين، وتعززها بسلسلة من الألحان المميزة التى تحدد الزمن الذى يدور فيه السرد، كما أن "الافتتاحية" تستمر عبر أحداث الفيلم (وبعد نهاية العناوين) لكى تأخذ المتفرج معها لكى يذوب تمامًا فى العالم الفيلمى.

"كازابلانكا" الصورة: شعار إخوان وارنر العناوين الرئيسية الموسيقى من تأليف ماكس شتاينر ← مونتاج السرد ← الحدث

الصوت : لحن شعار وارنر ← رقصة غريبة مهتاجة جزء من"المارسييز" ←

لحن عاطفى حزين من"المارسييز" ← لحن عاطفى حزين لحن من "ألمانيا فوق الجميع"

"روبين هـود" الصورة: شعار إخوان وارنر العناوين الرئيسية الموسيقى تأليف إيريك كورنجولد ← عناوين سردية ← اللقطة الأولى

الصوت: مقدمة من مازورتين ← اللحن الأول "الرجال المرحون" اللحن الثانى"الخطر" ← اللحن الثالث"الولاء" ← صوت أبواق ونهاية.

ومع هذا التشابه الواضح، فإن هناك فرقًا جوهريًا فى المادة الموسيقية ذاتها، ففى فيلم"كازابلانكا"هناك قدر من البساطة فى اللحنين الرئيسيين الافتتاحيين عند شتاينر، بل إن اللحن الأبسط فيهما مستعار من نشيد مشهور ("المارسييز"، ثم ألمانيا فوق الجميع")، لكى يوحى بالرمز للسرد الذى يدور حول الصراع بين النازيين والمقاومة الفرنسية، وسوف يظهر هذان اللحنان بأسلوب اللحن الدال خلال النص الموسيقى، بينما تختص الألحان الأخرى بالموسيقى الافتتاحية، أما الألحان الدالة الأربعة الأخرى فى الفيلم، فهى عبارة عن شذرات موسقية شديدة البساطة، كما أن اثنين منها مقتبسان عن أغنيات شهيرة، مثل أغنية "الراين" وهو لحن ألمانى آخر تم تحويله إلى المقام الصغير لكى يرمز إلى التهديد النازى، وكذلك الجملة الافتتاحية من أغنية "عندما يمر الزمن" التى تستخدم كتيمة لعشق ريك وإيلزى، وذكرياتهما عن هذا العشق، أما اللحنان الدالان المتبقيان فهما من تأليف شتاينر، يشبه الأول ترنيمة دافئة يتم ربطها مع شخصية فيكتور لازلو، ثم شذرة موسيقية تهبط ببطء على نغمات السلم الموسيقى بالأسلوب الكروماتى (باستخدام النغمات السبع الأصلية، بالإضافة إلى أنصاف النغمات الخمس)، وهى الشذرة الموسيقية التى ترمز للتهديد الذى يواجه الحبيبين فى مصيرهما المشؤوم. وباختصار فإن كل التيمات الست تستخدم كمادة لحنية شديدة التركيز يمكن التعرف إليها كلما سمعنا تنويعاتها خلال أحداث الفيلم. على النقيض فإن النص الموسيقى عند كورنجولد فى فيلم"روبين هود"يحتوى على ما لا يقل عن إحدى عشرة تيمة أساسية، كلها من تأليف كورنجولد، وهى بشكل عام أكثر تعقيدًا من تيمات شتاينر، تظهر ثلاث منها فى مشهد نزول العناوين، التيمه الأولى هى لحن مارش مرح من ست عشرة مازورة مفعم بالحيوية ويستخدم هارمونيات غير تقليدية، وكونترابونط بهمهمة

الصوت البشرى، أما التيمة الثانية فتشبه نوعًا ما الأغنية الفولكلورية التى نسمع تنويعًا معقدًا لها بأسلوب يقترب من أسلوب ماهلر فى سيمفونياته، أما التيمة الثالثة فهى لحن رومانسى بطىء يستغرق مداه الصوتى حوالى "أوكتافين". علاوة على ذلك ففى منتصف هذه التيمة نسمع جمله لحنية تبدو كأنها بشير لبداية لحن الحب الذى يظهر فى مشاهد لاحقة من الفيلم. لقد كانت هذه العلاقات المتداخلة بين التيمات، والتنويعات ذات المجال الصوتى الواسع، من الوسائل المفضلة لدى كورنجولد، وجزءا من اهتمامه بتحقيق بناء موسيقى معقد، وهذا الاهتمام يبدو واضحًا فى شكل اللحن الذى يظهر مع العناوين. ومثل موسيقى شتاينر، فإن موسيقى كورنجولد تنتهى بمادة جديدة، لكن بينما تستقر المقدمة الموسيقية لشتاينر تدريجيًا مع العناصر الأخرى لشريط الصوت، وتنتهى بنوع من التوقف المثير للترقب فى منتصف الجملة الموسيقية، فإن موسيقى كورنجولد تصل حتى خاتمتها على نحو شديد الدقة يتلاءم تمامًا مع زمن نزول العناوين. وفى الحقيقة فإن كورنجولد يستخدم موسيقى الفيلم الافتتاحية والجزء التمهيدى منها (فى قرع الطبول التى تبدو كأنها نذير بحدوث شىء ما) لكى ينتهى بها فى النهاية فى خاتمة تبدو كأنها تنهى مشهد نزول العناوين لكى تبدأ أحداث القصة مع الموسيقى الملائمة لها.

لقد كان شتاينر عبقريًا عندما جعل موسيقاه تتحرك بأسلوب أفقى من لحظة إلى أخرى، ففى مشهد العناوين على سبيل المثال هناك ترابط بين الرقصة ولحن المارسييز وما يتلوهما من اللحن الحزين، ويتم الانتقال بين هذه الألحان بشكل نموذجى شديد النعومة. ومن أكثر الأمثلة دلالة على أسلوبه ما يحدث فى مشهد الفلاش باك فى باريس، فى الانتقال من الحاضر إلى الماضى، أى من لقطة قريبة تصور ريك فى المقهى المظلم وهو يستمع إلى لحن يعزفه سام وهو يقول له: "اعزف مرة أخرى يا سام"، إلى مزج اللقطة لقوس النصر فى باريس، ثم إلى لقطة تصور ريك وإلزى وهما يسيران معًا فى الريف الفرنسى، ففى هذا المشهد نسمع على شريط الصوت سلسلة شديدة التدفق من تعاقبات لحن "عندما يمر الزمن" مصحوبًا بجملة قصيرة من لحن "المارسييز" فى اللحظة التى يظهر فيها قوس النصر على الشاشة، وبدون الموسيقى فإن هذا المشهد الذى يتضمن سلسلة لقطات

سوف يبدو للوهلة الأولى على قدر من السذاجة، بل قد يبدو أيضًا مصطنعًا تمامًا، ولهذا فقد أصبح على مؤلفى الموسيقى فى هوليوود أن يقدموا الموسيقى التى تتيح هذه الانتقالات إلى الماضى، أو تصاحب أساليب السرد السينمائى الأخرى، مثل التعليق من خارج الكادر، أو "مونتاج عناوين الصحف". والنقطة الرئيسية هنا هى أن شتاينر استطاع تحقيق ذلك على نحو بارع من خلال تأليف نص موسيقى مؤلف من ألحان ليست من تأليفه، بل إنه يقول إنه لم يكن يحب أحد هذه الألحان، فقد كان لحن أغنية "عندما يمر الزمن" من تأليف مؤلف موسيقى مغمور فى برودواى هو هيرمان هوبفيلد فى عام ١٩٣١، على الرغم من أن شتاينر كان قد طالب الشركة أن يقوم هو بنفسه بتأليف لحن الحب، لكن طلبه قوبل بالرفض، ربما لأن أغنية هوبفيلد كانت متضمنة فى القصة وحدوتتها.

وهكذا جعل شتاينر من الضرورة ميزة، فلم يظهر لحن هذه الأغنية فى النص الموسيقى إلا بعدما دخلت إلزى المقهى وطلبت من سام أن يغنيها"من أجل الزمن الماضى"ولكن بمجرد دخول هذه الأغنية إلى حدوتة الفيلم بدأ شتاينر فى استخدامها مرة بعد أخرى فى سلسلة من التنويعات المتباينة التى تصل إلى ذورتها فى الفالس العاطفى عندما بدأ يودع الحبيبان كل منها الآخر، لينتهى اللحن عندما نسمع "كادينسا" (النهاية الحاسمة للحن) ذات طابع مأساوى، ومع ذلك فإن هذه الكادنيسا لاتمثل نهاية العمل، لكنها تذوب فى الجزء الموسيقى التالى الذى يعتمد على ألحان أخرى، وخاصة لحن "المارسييز" فعندما يسير ريك ورينو معًا فى الضباب، تقوم هذه الموسيقى من خلال تنويع شديد الرقة ويوحى بالانتصار بإضفاء روح ناعمة على النهاية، كما أنها تصرف النظر عن التفاصيل الملتوية للحبكة ووصولها لحل متعجل سريع قد لا يصدقه المتفرج. (إنها تخرجنا من عالم الفيلم بنفس البراعة التى أدخلنا بها لحن العناوين إلى هذا العالم). وهكذا فإن طريقة شتاينر من البداية إلى النهاية هى إخضاع الموسيقى للعناصر الرئيسية للسرد، محتفظًا بالعديد من التفاصيل السينمائية بقدر ما يستطيع، حتى لو جاء ذلك فى العادة على حساب البناء الموسيقى المتماسك. وفى الحقيقة فإن موسيقاه تسير أحيانًا بشكل حرفى مع أحداث الفيلم (بطريقة كتابة الموسيقى لأفلام الكارتون، حتى إن

هذا الأسلوب قد تم وصفه على نحو ساخر بتعبير "الميكى ماوسية")، ومع ذلك فإن موسيقى شتاينر تحرك أعماقنا تمامًا كان كتاب فيلم "كازابلانكا" يفهمون أنه يمكن لنا أن نغوص فى العالم "النوستالجى" للفيلم عندما نسمع أغنيات محددة من الماضى (بصرف النظر عما إذا كانت هذه الأغنيات جيدة أم لا)، حيث أن شتاينر كان يعلم أن التيمات اللحنية البسيطة التى يتم ربطها ببراعة، وتتكرر فى تنويعات وتحويلات رشيقة، يمكن أن تمارس تأثيرها الذهبى والوجدانى غير الواعى على المتفرج، وتقنعه بالعالم الميلودرامى للفيلم.

ومثل شتاينر، فإن كورنجولد بذل كل جهده لتحقيق التوازن بين الموسيقى والتفاصيل السينمائية، لكنه كان يبحث أيضًا عن خلق نصوص موسيقية سينمائية ثرية فى مادتها، وتحاكى السيمفونية أو الأوبرا. وعلاوة على ذلك، ولأنه كان عضوًا مهمًا فى شركة وارنر، (فقد كان يتم التعامل معه كفنان أوروبى شهير استطاع الأستوديو إحضاره من أجل مزيد من كسب الاحترام)، فلم يكن مطلوبًا منه أن يؤلف الموسيقى لأكثر من فيلمين كل عام، لذلك كان يستطيع العمل فى كل نص موسيقى لعدة شهور، جالسًا أمام البيانو ليعزف المقطوعات المرة بعد الأخرى، بينما كان يشاهد الفيلم مرات متوالية، وكانت النتائج دائما ساحرة فى ثرائها الهارمونى، وعظمتها الكونترابونطية، مثل موسيقاه للمباراة بين رماة السهام، أو فى مشهد التتويج فى فيلم "روبين هود". تلك هى مقطوعاته العظمية (التى تأتى بين العديد من مقطوعاته الأخرى، مثل موسيقى الرقص التى تحاكى الأساليب الإنجليزية فى مشهد المأدبة فى قلعة نوتينجهام) ولو كانت أى مقطوعة موسيقية فى الفيلم تتفوق على هذه المقطوعات، فهى المقطوعة التى ينتهى بها الفيلم، وتقدم سلسلة شديدة الجمال للتنويعات وللتحولات على لحن روبين هود (وفى التنويع الثالث الأكثر نبلاً)، والتى تنتهى بنوع من التمجيد الرومانسى عندما يتآلف اللحن مع الهارمونية للإيحاء بأصوات النفير المبهجة ورنين الأجراس العظيمة لحفل الزفاف. لقد كان فيلم "روبين هود" من أكثر أفلام هوليوود إثارة للخيال بقدر ما استطاعت أن تصنع، ولم يكن هناك أى عنصر آخر غير الموسيقى يستطيع أن يؤكد على تلك المتعة التى تتيحها مثل هذه النوعية من الأفلام. إن هذه النصوص

الموسيقى لسينما هوليوود "الكلاسيكية" – وهى الأفلام التى تنتمى إلى عصر الأستوديو، والتى يحمل فيلم "روبين هود" موقعًا بارزًا منها – يجب أن يتم سماعها على أنها وريث لفن الموسيقى الرومانتكية فى القرن التاسع عشر.

النزعات الجديدة حتى عام ١٩٦٠

فى بداية الأربعينيات بدأ المؤلفون المسيقيون فى تغيير الشكل التقليدى لكتابة الموسيقى لسينما هوليوود، ففى إحدى المقالات البليغة المنثورة فى عام ١٩٤١ تساءل آرون كوبلاند عن ضرورة خضوع المؤلفين الموسيقيين للأسلوب السيمفونى الذى ينتمى إلى القرن التاسع عشر. لقد كان كوبلاند قادمًا من خارج هوليوود، ولكنه مارس العمل فيها من فترة إلى أخرى، لكى يؤلف بعض النصوص الموسيقية لأربعة أفلام مستقلة بارزة، وهى"عن الفئران والرجال" (١٩٣٩)، "بلدتنا" (١٩٤٠)، و"الفرس الأحمر" (١٩٤٨)، و"الوريثة" (١٩٤٩)، وفى جميع هذه الأفلام كتب موسيقاه بأسلوب معاصر دون اللجوء إلى أسلوب"اللايتموتيف" (أو اللحن الدال)، لكن ذلك لم يقلل من تأثيره داخل هوليوود أو خارجها، ففى عام ١٩٤٩ حصل على جائزة بوليتزر عن النص الموسيقى"متتالية الفرس الأحمر"كما حصل على جائزة الأوسكار عن النص الموسيقى لفيلم "الوريثة". لقد كانت حالة كوبلاند متشابهة إلى حد ما مع ثلاثة من المؤلفين الموسيقيين خلال تلك الفترة ذاتها: فيرجيل طومسون (وهو الكاتب البليغ أيضًا حول موسيقى الأفلام)، وسيرجى بروكوفييف، وويليام والتون، ومثل كوبلاند فإن كلاً منهم كانت له خبرته شديدة الصرامة فى الموسيقى الكلاسيكية التى أدت إلى تأليفه لموسيقى يتم عزفها أساسًا فى قاعات العزف، كما أن كلاً منهم طور أسلوبًا خاصًا به، والذى كان يعتبر أسلوبًا تقليديًا لحفاظه على المقامية، والأشكال الكلاسيكية (أو الكلاسيكية الجديدة)، كما كانت موسيقاهم تتميز بالنزعة القومية فى استخدامهم للألحان الشعبية الوطنية، بالإضافة إلى كونها موسيقى معاصرة فى مجال الهارمونى والتوزيع الأوركسترالى والمسحة العاطفية. وبالنسبة لنصوصهم الموسيقية المكتوبة للأفلام، فقد كان كل

منهم شهيرًا بمجموعة قليلة مكتوبة لمخرجين محدودين (كوبلاند مع مايلستون، وبروكوفييف مع إيزنشتين، وطومسون مع لورانس وفلاهرتى، ووالتون مع أوليفييه) . وفى النهاية فإن من الأكثر أهمية أن كلاً منهم أعاد صياغة موسيقاه للأفلام لكى تصبح أعمالاً موسيقية تعزف فى قاعة العزف، التى أصبحت من بين الريبورتوار الموسيقى المعاصر، وقد كان طومسون هو أول من فعل ذلك، ليصنع متتاليات من موسيقاه لأفلام "المحراث الذى شق السهول" . و"النهر" (وهى الأفلام التسجيلية التى عرضت فى أعوام ١٩٣٦ و ١٩٣٧)، كما أنه حصل على جائزة بوليتزر – قبل عام من كوبلاند – عن المتتالية الأوركسترالية المأخوذة عن موسيقاه لفيلم "قصة لويزيانا". كما أن"كانتاتا"بروكوفييف المأخوذة عن نصه الموسيقى لفيلم "ألكسندر نيفسكى" (١٩٣٨) هى من أكثر المقطوعات عزفًا من بين كل أعماله، وفى العديد من المناسبات المعاصرة فإن نسخته الموسيقية الأصلية يتم تقديمها كما لو كانت نصًا موسيقيًا لفيلم صامت فى مصاحبة حية لعرض الفيلم. (لقد كان من أحد أسباب ذلك هو أن شريط الصوت الأصلى للفيلم تعرض للتلف بسبب الحالة الرديئة لتقنيات تسجيل الصوت فى الاتحاد السوفيتى آنذاك، أما السبب الآخر – بالإضافة إلى جودة الموسيقى ذاتها – فهو أن معظم ملاحم أيزنشتين كانت صامتة، كما أن أفلامه الناطقة لاتحتوى إلا على النزر اليسير من سطور الحوار أو المؤثرات الصوتية) . علاوة على ذلك، فإن تسجيلات لمتتاليات النصوص الموسيقية التى كتبها والتون لأفلام أوليفييه تتضمن ثلاثة من الأفلام المأخوذة عن شكسبير، وهى "هنرى الخامس" (١٩٤٤) و"هاملت" (١٩٤٨) و"ريتشارد الثالث" (١٩٥٥) كما أن للنص الموسيقى لمتتالية "هنرى الخامس" العديد من التنويعات الأوركسترالية، مما يعكس حيوية هذه النصوص الموسيقية، وموسيقى لأفلام مثل "ألكسندرينفسكى" و"هنرى الخامس" تصل إلى درجة أعظم النصوص الموسيقية المكتوبة للأفلام الناطقة، كما أنها تشير إلى الموقع المتميز الذى احتلته موسيقى الأفلام بالنسبة للمخرجين المهمين خارج هوليوود. فقد كتب أيزنشتين أكثر من مرة حول علاقة الأخذ والعطاء فى العمل مع بروكوفيف، كما وصف العديد من المرات التى أعاد فيها توليف بعض المشاهد لكى تتلاءم مع

الموسيقى، وربما كان من أهم هذه الأمثلة مشهد "المعركة فوق الجليد" من فيلم "نيفسكى"، ومن دلائل تأثير ذلك أن أوليفييه ووالتون قدما محاكاة شديدة الاقتراب من هذا المشهد فى مشهد معركة أ جينكورت فى فيلم "هنرى الخامس". ولقد كان من المهم أيضًا الطريقة التى كان أيزنشتين يحتفى فيها ببروكوفيف فى مقالة تحليلية مكتوبة خصيصًا حول افتتاحية هذا المشهد، فعلى الرغم من تعقيد المقالة، فإنها تقدم الدراسة المتأنية الأولى للعلاقة التفصيلية بين الموسيقى والصورة الفيليمة، ومثل تلك العلاقة يمكن ملاحظته فى فيلم "هنرى الخامس" منذ البداية، عندما نسمع عزفًا منفردًا لآلة الفلوت يصطحب اللقطة الأولى للإعلان عن برنامج مسرحى، ونسمع موسيقى أوركسترالية جادة عندما تتحرك الكاميرا حركة بانورامية على نموذج لمدينة لندن حتى مسرح "جلوب"، ومارش له طابع إليزابيثى يمثل "الافتتاحية" التى تقدم بواسطة مجموعة من الموسيقيين داخل المسرح. وفى المجمل العام، فإن هناك قدرا كبيرا من الأصالة الفنية فى هذه المعالجة، وعلى الرغم من التلميحات للموسيقى الإنجليزية التقليدية فإن الموسيقى تتسم بالمعاصرة، كما أنها ملائمة لتلك المعالجة الإبداعية لنص شكسبير. واعتراف أوليفيه بفضل المؤلف الموسيقى يظهر عند نهاية الفيلم، المصحوبة بموسيقى كورالية، فى نفس الوقت الذى تنزل فيه العناوين، وتنتهى بعبارة "الموسيقى – بواسطة – ويليام – والتنون – قائد الأوركسترا – موير ماثيسون – تعزف بواسطة – أوركسترا لندن السيمفونى". إلى هذا الحد كان تأثير المؤلف الموسيقى شديد الأهمية عندما بدا أن النص الموسيقى الذى كتبه يساهم مساهمة شديدة اللمعان وذات حس وطنى خلال فترة الحرب، والذى استعار فى عمله الموسيقى جملة موسيقية مأخوذة من بروكوفيف، وعالج المشروع كله كما لو أنه أوبرا سينمائية (مصحوبة أحيانًا بموسيقى بالصوت البشرى من مغنين لايظهرون على الشاشة). والصفات الوطنية والملحمية لهذه الأفلام قد تبدو الآن وكأنها لاتنتمى لزماننا، لكن معالجتها الإبداعية للموسيقى تظل حية على الدوام.

فى الأربعينيات والخمسينيات كان العديد من المخرجين المهمين خارج هوليوود أيضًا يبحثون عن أساليب تتجاوز "الكليشيهات" التقليدية لموسيقى الأفلام، وذلك من خلال العديد من الطرق، ولعل أكثر الطرق ثورية كان الاستغناء عن هذه الموسيقى بقدر الإمكان، ففى العديد من أفلام بونويل أو بيرجمان على سبيل المثال، فإن غياب الموسيقى يساهم فى الإيحاء بجو عام من الإحساس بالعزلة والكآبة، كما أن هناك طريقة أخرى فى استخدام موسيقى بسيطة يقوم بعزفها عدد محدود من العازفين، كوسيلة لتقليل النفقات من ناحية، أو للإيحاء بمكان أو مزاج شاعرى، وهناك فيلمان مشهوران استخدما هذه المعالجة الموسيقية، هما "الرجل الثالث" (١٩٤٩) الذى وضع له الموسيقى أنطون كاراس لكى تعزف على آلة "الزيثر" (آله تشبه "السيتار" الهندى أو "القانون" العربى)، وفيلم "ألعاب ممنوعة" (١٩٥٢) بموسيقى الجيتار الموحية التى ألفها نارسيزو ييبس، وأخذ بعض المخرجين طريقًا بديلاً لتحقيق نفس الهدف، وذلك باستخدام اقتباسات من عمل موسيقى كلاسيكى (بنفس الطريقة التى اتبعها لانج فى فترة سابقة فى فيلمه"إم M)، وعلى الرغم من أن تلك الطريقة أصبحت أكثر شيوعًا بعد عام ١٩٦٠، فإن هناك أمثلة مهمة عليها فى تاريخ السينما، وتتضمن أفلامًا متنوعة مثل "لقاء عابر" (١٩٤٥)، و"هروب رجل" (١٩٥٦)، حيث يستخدم الفيلم الأول كونشيرتو البيانو الثانى لراحمانينوف، بينما يستخدم الفيلم الثانى قداس موزار من مقام دو صغير. ومع ذلك فقد ظل بعض المخرجين مستمرين فى الاعتماد على مؤلفى الموسيقى لصنع نص موسيقى خاص لأفلامهم، وإذا كان يبدو أن أسلوب ووظيفة هذه الموسيقى تختلف عن شبيهتها فى هوليوود، فإن السبب فى ذلك هو أن "مؤلف" الفيلم له السيطرة الكاملة على عمله، وثقته فى المؤلف الموسيقى (وذلك من خلال علاقات تعاون تستمر لفترات طويلة بين صانع الفيلم والمؤلف الموسيقى)، بالإضافة إلى قدرة على تذوق واستيعاب الأساليب الموسيقية الجديدة. ومن الأمثلة العديدة على ذلك أفلام باول، وريسبيرجر، وماكيندريك (ومخرجين آخرين لكوميديات أستوديو إيلينج)، وأوبالس، وفيلليني، وفايدا، وميزوجو شى، وقد صنعوا جميعًا أفلامًا عظيمة خلال

تاريخ السينما، كما يستحقون جميعهم الاهتمام لحساسيتهم تجاه قدرة الموسيقى كعنصر مهم فى السينما الإبداعية.

أما داخل هوليوود فإن هناك مخرجين مثل ويلز، وبريمنجر، ووايلدر، وهيتشكوك، ووايلر، وستيرجس، وآخرين، هم من مخرجى السينما العظام خلال الأربعينيات الذين فضلوا التعاون مع مؤلفى النصوص الموسيقية الذين كانوا يريدون خوض مغامرة تأليف الموسيقى التى تتحدى الأساليب السائدة. وهكذا أحضر ويلز المؤلف الموسيقى بيرنارد هيرمان من نيويورك إلى شركة "آر. كيه. أوه" لكى يؤلف النص الموسيقى لفيلم "المواطن كين" (١٩٤١)، ولكى يصبح عضوًا فى فقرة "ميركيرى" المسرحية، وقد كان نصه الموسيقى مثل الفيلم تمامًا يعكس أفكارًا لامعة، خاصة أنه كان يؤلف الموسيقى للأفلام للمرة الأولى. وهناك مثل لامع آخر ظهر للمرة الأولى عندما قام بريمنجر بإعطاء الفرصة لديفيد راسكين الذى كان مايزال يعمل كموزع موسيقى لشركة فوكس، لكى يكتب النص الموسيقى لفيلم "لاورا". (١٩٤٤) . كما قام وايلدر وهيتشكوك بالتعاون مع سيلزنيك كمنتج لإحضار ميكلوتش روزا لفيلم "تأمين مزدوج" (١٩٤٨) و"المسحورة" (١٩٤٥)، ليستهل حياته الفنية الجديدة كفنان موسيقى متخصص فى الدراما النفسية المعاصرة و"الفيلم نوار"، كما أن وايلر أعطى الفرصة لفريد هوفر الذى كان يعمل عندئذ موزعا أوركستراليا، وقد حقق تعاونهما فى فيلم "أفضل سنوات حياتنا" (١٩٤٦) الذى يعتبر من أكثر النصوص الموسيقية السينمائية اكتمالاً فى هوليوود، والذى يشبه إلى حد كبير أسلوب كوبلاند، وأخيرًا فإن ستيرجيس – هذه المرة مع نيومان كقائد للأوركسترا ومؤلف موسيقى – صنع فيلم "خادمك غير المخلص" حيث تحاكى الموسيقى بقدر كبير من الدعابة أعمال روسينى وفاجنر وتشايكوفسكى، وعلاوة على ذلك، فإن هذا الفيلم الكوميدى يعتبر من الأفلام التى تتأمل عالم السينما بشكل ذكى، بل إنها تتساءل أيضًا حول أهداف "موسيقى الأفلام"، فهذا الفيلم يفرق بين الموسيقى التى تصاحب الفيلم دون أن نعرف من أين تأتى، والموسيقى التى تعزف أمامنا حيث تدور الأحداث فى عالم الموسيقيين، كما أن الفيلم يوضح فى طريقة عرضه للأحلام التى تقودها الموسيقى أن الموسيقى التى لانعرف من

أين تأتى لها قوة وسيطرة على مخيلاتنا، حتى إنها تجعل الفانتازيا والأوهام الغريبة تبدو واقعية.

إن تلك القوة للفانتازيا والخيال، ولتأمل عالم السينما نفسه، تساهم أيضًا فى مادة وأسلوب فيلم وايلدر "سانسيت بوليفار" (١٩٥٠)، وهو الفيلم الذى يشير للجاذبية المتزايدة تجاه الحداثة فى الخمسينيات، حيث يتضمن مشاهد مهمة فى موسيقاها، وأجزاء كبيرة من النص الموسيقى الذى كتبه واكسمان لهذا الفيلم تعتبر موسيقى رائعة وشديدة التأثير على نحو خاص فى المشهد قرب النهاية، عندما يحاول جو جيليس أن يتخلى عن نورما ديزموند، مما يؤدى إلى مصرعه. إن واكسمان يقوم بتأليف موسيقاه من خلال إعادة الألحان التى ظهرت فى مشهد العناوين، بادئًا بمقام رى الصغير فى "تيمة القدر" (وهو العنوان الذى أطلقه على هذه المقطوعة"، ولكن على عكس الطريقة التى ظهر بها هذا اللحن فى مشهد العناوين عالى النغمات، فإن الموسيقى تكاد أن تكون هنا غير مسموعة، كما أنها تبدو كما لو كانت تسير فى "حركة بطيئة" حتى إن التأثير يوحى بالقلق، وأن جو قد وقع فى مصيدة من الأحلام دون أن يعرف ذلك. وفى ذروة الفيلم، خاصة عند النهاية، عندما تنحدر نورما إلى هاوية الجنون – يتحول واكسمان إلى موسيقى لحينة متقطعة ذات قوة متزايدة، فى محاكاة مقصودة لأوبرا شتراوس "سالومى"، ثم تنتهى الموسيقى نهاية قاطعة، لتفاجئ المتفرج بالمقام الكبير. إن تلك هى الموسيقى فى الأسلوب التعبيرى، التى تضع جذورها فى نصوص عالم "الفيلم نوار" فى الأربعينيات والتى أزدهرت فيما بعد فى العديد من الأفلام الأمريكية التى يمكن أن نطلق عليها "أفلام المشكلات".

وبحلول عام ١٩٥٠، وحتى فى هوليوود، فإن أساليب الموسيقى الرومانتيكية التقليدية لم تعد تحتل الجزء الرئيسى من موسيقى الأفلام، وحدثت تطورات مثل فصل شركات الإنتاج عن دور العرض (فى قانون منع الاحتكار)، بالإضافة إلى النمو المتزايد للإنتاج المستقل، ودخول تقنيات الشاشة العريضة، والصوت المجسم، وشريط الصوت المغناطيسى، وهى العوامل التى ساعدت كثيرًا فى اتساع نطاق

الأساليب الموسيقية، فقد ظهرت أساليب جديدة، سارت بالتوازى مع الأساليب القديمة، كما ظهرت سلسلة لامعة جديدة من الأفلام الموسيقية (من شركة مترو جولدوين ماير)، كما تم استخدام الموسيقى اللامقامية، وأساليب موسيقى الجاز، والموسيقى الملحمية للأفلام المأخوذة عن "الكتاب المقدس"، وموسيقى فولكلورية لأفلام الويسترن. وأيًا ماكان الأسلوب الموسيقى المتبع، فإن الخمسينيات كانت بالتأكيد هى "العصر الذهبى" للتأليف الموسيقى السيمفونى لهوليوود، حيث استمر شتاينر ونيومان وواكسمان، والعديد من فنانى "الحرس القديم"، فى تأليف الموسيقى مع مجموعة من الشباب الجدد كان من بينهم أندريه بريفان، وأليكس نورث، ولينارد روزينمان، وإيليمار بيرنستين، وهنرى مانشينى، الذين بدأوا جميعًا حياتهم الفنية خلال هذا العقد.

ولكن نتوج هذه القائمة، فإن من المهم من الناحية التاريخية والجمالية أن نتذكر التعاون بين ألفريد هيتشكوك وبيرنارد هيرمان، وهو التعاون الذى بدأ مع فيلم "الرجل الذى كان يعرف أكثر من اللازم" (١٩٥٥)، وانتهى بعد أحد عشر عامًا عندما رفض هيتشكوك النص الموسيقى الذى كتبه هيرمان لفيلم "الستارة الممزقة". وبين عامى ١٩٥٨ و١٩٦٠، جاءت ذروة هذا التعاون بين المخرج والمؤلف الموسيقى فى أفلام "الدوار"، و"الشمال عن طريق الشمال الغربى" و"سايكو"، فهنا ثلاثة نصوص موسيقية سيمفونية تميز أسلوب هيرمان، ومع ذلك فإن لكل نص موسيقى منها أسلوبه الخاص، ففى فيلم "دوار" يستخدم هيرمان أسلوبًا رومانتيكيًا مأساويًا شبيهًا بأسلوب فاجنر فى أوبرا "تريستان"، وفى فيلم"الشمال عن طريق الشمال العربى"يستخدم هيرمان موسيقى راقصة مفعمة بالحيوية والحماس، وذات إيقاعات واضحة، أما فى فيلم "سايكو" فيستخدم أوركسترا وتريًا فقط لكى يعزف نصًا موسيقيًا معاصرًا ومعقدًا ويوحى بجو الاضطراب النفسى. لكن هذه النصوص الموسيقية الثلاثة تجذب انتباه المتفرج دائمًا؛ حيث تبدأ فى كل الأحوال بافتتاحية مثيرة، كما أن الموسيقى تظل مستمرة طوال الفيلم فى بناء ساحر، ليعطى النص الموسيقى عمقًا نفسيًا وزخمًا عاطفيًا، لكى تعادل ميل هيتشكوك المحايد البارد الذى يعبر دائمًا عن رؤية شخص يراقب العالم من خارجه، إن هذا التوازن

شديد الرقة بحق هو نوع نادر فى تاريخ موسيقى الأفلام، وهو ما يذكرنا بملاحظة هيرمان (الذى كان ينسبها إلى كوكتو) بأن النص الموسيقى الجيد هو "النص الـذى لانعرف فيه إذا ما كانت الموسيقى هى التى تدفع الفيلم إلى الأمـام، أو إذا ماكـان الفيلم هو الذى يدفع الموسيقى". إن هذا القول المأثور يمكن أن يكون دليلاً لنا على الطريق الذى يجب أن ندفع فيه موسيقى الأفلام فى اتجاه المستقبل.

مارلين ديتريتش (١٩٠١ ـ ١٩٩٢)

هناك هالة من السحر الجنسى تحيط بالشخصية الفنية للنجمة مارلين ديترتيش، فبعد أكثر من نصف قرن من ظهورها فى الأفلام التى أخرجها مكتشفها جوزيف فون ستيرنبيرج، فإن صورتها أصبحت نوعًا من "الفيتيش" السينمائى لكل من محبيها الشواذ جنسيًا أو العاديين على السواء، وذلك بسبب سحرها الذى يجمع بين صفات الذكورة والأنوثة معًا، وغموضها الجنسى الذى يميز شخصيتها الفنية.

بدأت ديتريتش حياتها الفنية على المسرح الألمانى فى العشرينيات بأدوار صغيرة فى المسرحيات الدرامية والعروض الموسيقية، ثم سرعان ما أصبحت شخصية معبودة للجماهير فى عروض "الكبارية الموسيقى" التى سادت فى برلين فى أعقاب الحرب العالمية الأولى. وظلت محاصرة داخل تلك الهالة بسبب شهرتها بارتداء ملابس الرجال (بدلات السهرة) وقدرتها على أن تسحر وتفتن عددًا من العشاق من كلا الجنسين. وفى حياتها المهنية، أصبحت ديترتيش ممثلة ومغنية واعدة، سواء بالنسبة للسينما أو تسجيل الأسطوانات أو المسرح، لكن لم تكن لها صورة سينمائية محددة حتى اختارها ستيرنبيرج لكى تلعب دور "لولا لولا" فى الإنتاج المشترك بين شركتى "أوفا" و"باراماونت" فى فيلم "الملاك الأزرق" (١٩٣٠) . لقد كانت "لمسة ستيرنبيرج"، بالإضافة إلى أداء ديتريتش فى الفيلم فى دور المرأة الفاتنة القاتلة التى لاتبالى بشكل متغطرس بالإذلال الجنسى للرجال، هما السبب فى بدء شهرتها العالمية لتبدأ أسطورة ديتريتش.

ولقد ذهبت ديتريتش إلى شركة باراماونت بعقد لتمثيل فيلمين، وهكذا بدأت رحلتها فى هوليوود فى عام ١٩٣٠ كبطلة دائمة لأفلام ستيرنبيرج، وكانت دعاية باراماونت تعتمد على تقديمها للجماهير كمنافسة أوروبية للنجمة جريتا جاربو التى كانت تعمل لدى شركة مترو جولدوين ماير. وحقق فيلمها "مراكش" (١٩٣٠)

نجاحًا باهرًا، واشترك معها فى بطولته النجمان جارى كوبر و أدولف مينجو، وذلك قبل عرض فيلمها الأوروبى السابق "الملاك الأزرق" فى الولايات المتحدة. وخلال السنوات الخمس التالية ظلت ديتريتش تمثل فى أفلام ستيرنبيرج فقط، فيما عدا فيلمًا واحدًا، وكانت هذه الأفلام هى "سيئة السمعة" (١٩٣١) و"قطار شنجهاى السريع" (١٩٣٢) و"فينوس الشقراء" (١٩٣٢) و"الإمبراطورة الداعرة" (١٩٣٤) و"الشيطان امرأة" (١٩٣٥) . ولقد كانت أفلامها معًا تتميز بنزعه بصرية مفعمة بالشهوانية تدور حول صورة النجمة، التى تظهر دائمًا فى شخصية المرأة الشهوانية الغامضة التى تجعل الرجال يكشفون عن جانبهم المازوكى عندما يتعرضون لسحرها المثير القاتل.

وكان نجاح ديتريتش فى هوليوود سريعًا، فسرعان ما تم ترشيحها لجائزة الأوسكار لتصويرها لشخصية "آمى جولى" فى فيلم "مراكش"، كما أن فيلم "قطار شنجهاى السريع" قوبل بإطراء بالغ. ولكن لأن أفلام ستيرنبيرج وديتريتش ظلت تدور حول نفس النقطة، لتبدو محاصرة فى عالم خيالى ضيق حيث تسود الرغبة، فإن هذه الأفلام أصبحت تمثل مشكلة سواء بالنسبة لشباك التذاكر أو النقاد، الذين نظروا إلى هذه الأفلام على أنها أعمال فنية شاذة وتصور الانحراف بشكل متعمد، ولقد تم توجيه اللوم لستيرنبيرج على هذا الفشل، لتستغنى الشركة عنه.

وقد تمتعت ديتريتش بالقدرة على تأمل وممارسة التحكم فى صورتها الخاصة، إلى درجة أنها كانت تؤثر أيضًا على اختيار الإضاءة والأزياء فى أفلامها، ولقد كان تعاونها مع ترافيس بانتون نموذجًا رائعًا على فن تصميم الأزياء فى هوليوود. وهكذا فإن ديتريتش كانت قادرة على الاحتفاظ بسحرها على الشاشة، لكن أفلامها لدى باراماونت بعد مغادرة ستيرنبيرج للشركة لم تحافظ على ذلك الغموض الجنسى والسحر اللذين كانت أفلام ستيرنبيرج تقوم باستغلالهما باعتبارهما من صفات ديتريتش المتفردة. وعلى الرغم من أنها كانت لطيفة فى دور سارقة المجوهرات فى الفيلم الرومانسى الخفيف "الرغبة" (١٩٣٦) من إخراج فرانك بروزاج، فقد بدأت حياتها الفنية فى الانحدار خلال الثلاثينيات، لتعود فى

دور غير ملائم للبطلة فرينشى فى فيلم الويسترن الكوميدى "ديسترى تسافر مرة أخرى" (١٩٣٩) من إخراج جورج مارشال، وقد احتوى الفيلم على أغنيات كتبها لها المؤلف الموسيقى فريدريك هولاندر الذى اشترك معها أيضًا فى فيلم"الملاك الظالم"، وقد كان أداؤها فى دور مغنية الصالات الموسيقية أداءً مميزًا يحتوى على قدر من السخرية والمرارة. وقد أدى ذلك بها إلى بطولة سلسلة قصيرة من الأفلام الناجحة (خاصة لشركة يونيفرسال)، وفيها مثلت ديتريتش دور مغنية الكباريه الجميلة الأنيقة والوقحة، ذات القلب الذهبى، فى دور كاى جارنيت فى فيلم "أصحاب الخطايا السبع" (١٩٤٠)، ولكن بعد عرض فيلمها "بيتسبيرج" (١٩٤٢) أصبح مشهورًا عنها أنها لاتحقق أرباحًا فى شباك التذاكر. وبعدما اكتسبت الجنسية الأمريكية اشتركت فى المجهود الحربى خلال أعوام ١٩٤٤ ــ ١٩٤٥، لتشترك فى رحلة على الجبهة الأوروبية، حيث قامت بتسلية الجنود بنمر تقوم فيها بالعزف على منشار موسيقى تضعه برقه بين ساقيها الفاتنتين.

وبعد الحرب عملت ديتريتش مع مخرجين موهوبين (مثل وايلدر وهيتشكوك ولانج ولايسين)، ولكن النتائج كانت متفاوتة، فقد كانت أكثر نجاحًا فى الأدوار التى تعبر عن العزلة عن الناس، والجمود فى المشاعر، التى كان ستيرنبيرج يجيد التأكيد عليها، مثل دور المغنية المتعاطفة مع النازيين فى فيلم بيلى وايلدر "مسألة خارجية" (١٩٤٨) والدور المساعد للعاهرة التى أصابها الضجر من الحياة فى فيلم أورسون ويلز "لمسة الشر" (١٩٥٨) . وعلاوة على ظهورها فى أدوار مساعدة بين الحين والآخر خلال الستينيات والسبعينيات، فقد كرست"أكثر جدات العالم سحرًا"وقتها لرحلات فنية تقوم فيها وحدها بالعرض، حتى وقعت فى إدمان المخدرات والخمر، كما دفعها التقدم فى العمر للانسحاب إلى شقتها فى باريس، حيث قضت العقد الأخير من حياتها كامرأة زاهدة طريحة الفراش، ترفض التقاط أية صورة فوتوغرافية لها.

"جايلين شتودلار"

من قائمة أفلامها:

"الملاك الأزرق" (١٩٣٠)، "مراكش" (١٩٣٠)، "سـيئة الـسمعة" (١٩٣١)، "قطار شنجهاى السريع" (١٩٣٢)، "فينـوس الـشقراء" (١٩٣٢)، "الإمبراطـورة الداعرة" (١٩٣٤)، "أصحاب الخطايا السبع" (١٩٤٠)، "قسمت" (١٩٤٤)، "مـسألة خارجية" (١٩٤٨)، "رعب المسرح"(١٩٥٠)، "مربى الماشية المـشهور" (١٩٥٢)، "شاهد ادعاء" (١٩٥٨)، "لمسة الشر" (١٩٥٨)، "محاكمات نورمبيرج" (١٩٦١) .

موريس شيفالييه (١٨٨٨ - ١٩٧٢)

كان موريس شيفالييه لفترة طويلة هو النموذج النمطى العالمى لما يعرف باسم "الرجل الفرنسى"، وذلك بفضل أفلام هوليوود فى أوائل الثلاثينيات التى ظهر فيها. ولأنه كان مغنياً وفنانًا جاء من عالم الصالات الموسيقية، فقد احتل مكانة شديدة الأهمية فى صناعة التسلية فى فرنسا خلال النصف الاول من القرن العشرين.

ولد شيفالييه فى مينيل مونتان، وهى المنطقة الشعبية من باريس، وبعد فترة من الطفولة الفقيرة، بدأ موريس الصغير (الشهير باسم مومو) فى تقديم عروض فى المقاهى الغنائية المتواضعة. وحوالى عام ١٩٠٧ ترك منطقته التى نشأ فيها لكى يبدأ العرض فى الصالات الموسيقية الفاخرة، مثل فولى بيرجير، حيث أصبحت ميستينجويه شريكته على المسرح وخارج المسرح على السواء. ولم يكن شيفالييه موهوبًا بصوت جميل، لكنه كان يعتمد على شخصيته الفنية التى تعكس شخصية المغرور المزهو بنفسه والذكى (جافروش) [وهو التعبير المأخوذ عن رواية "البؤساء" لفيكتور هيجو]، كما كان يعتمد على موهبته فى الدعابة وخفة الظل، وعلى لهجته الباريسية، ومجموعة من الحركات مثل هز الكتفين وهو يضع يديه فى جيبيه مع مط شفته السفلى إلى الأمام، كما أضاف إلى ذلك كله الشخصية الفنية للرجل"العايق"الذى يسير فى الشوارع الفخمة (أو على خشبات مسرح البوليفار)، حيث يرتدى معطف المساء، ورباط العنق على شكل فراشة، وقبعة من القش. ولقد انطلق فى مسيرته الفنيه بدءًا من نهاية الحرب العالمية الأولى وحتى عام ١٩٢٨، وكان معبود الجماهير فى باريس، ليحقق أرقامًا قياسية فى عائدات المسرح، كما صنع عدة أغانٍ مشهورة مثل: "فى الحياة لايؤدى الخطأ إلى نتيجة" (١٩٢١)، و"فالانتين" (١٩٢٤)، وفى النهاية جذب اهتمام هوليوود حيث وقع عقدًا مع باراماونت فى عام ١٩٢٨.

كان شيفالييه قد ظهر فى العديد من الأفلام الفرنسية القصيرة، لكنه فى هوليوود صنع ١٦ فيلمًا بين عامى ١٩٢٨ و ١٩٣٥ كان معظمها أفلامًا روائية طويلة، كما أن بعضها جاء فى نسخ متعددة اللغات. ومن تلك الأفلام "أبرياء باريس" (١٩٢٩) الذى كان أول أفلامه الناجحة سواء فى الولايات المتحدة أو فرنسا، وبعده جاءت أفلام ناجحة أخرى، مثل الأفلام التى أخرجها له إيرنست لوبيتش "استعراض الحب" (١٩٢٩)، و"ملازم الجيش المبتسم" (١٩٣١)، و"ساعة معك" (١٩٣٢)، و"الأرمله الطروب" (١٩٣٤)، كما أنه اشترك مع النجمة جانيت ماكدونالد فى كل هذه الافلام، فيما عدا فيلم "ملازم الجيش المبتسم" الذى اشتركت فيه معه كلوديت كولبير وميريام هوبكنز. وكانت تلك الأفلام كوميديات مبهجة ومركبة تدور فى باريس خيالية، أو فى بلدان لاوجود لها مثل سيلفانيا، وفى مثل هذه العوالم الخيالية جسد شيفالييه بطريقة كوميدية شخصية الرجل الباريسى ذى الجاذبية الجنسية، العابث الطائش، وهى الملامح التى زادتها الإيماءات والحركات واللهجة الكاريكاتورية التى كانت كلها أشياء جديدة بالنسبة للأفلام الناطقة. (لقد كانت هناك شائعات تقول إنه قد تم منعه من أخذ دروس اللغة الإنجليزية بينما كان فى هوليوود (حتى يظل محتفظًا بلكنته الفرنسية الباريسية) . وفى هذه الأفلام كانت الشخصيات والديكورات توضع فى كليشيهات ثابتة، لكن شيفالييه أظهر مهارته كفنان لفنون الآداء فى هذه الأفلام، خاصة فى النمر الموسيقية التى تواءمت مع نزعة لوبيتش للسخرية الماكرة.

وعاد شيفالييه إلى أوروبا فى عام ١٩٣٥ ليصنع الأفلام، وعلى الرغم من نجاحاته فى هوليوود، واستمرار شهرته فى المسرح، فإن هذه الأفلام جاءت فاترة فى استقبال الجمهور لها، مثل فيلم "خبر عاجل" الذى تم إخراجه فى بريطانيا على يد رينيه كلير فى عام ١٩٣٨، واشترك فيه النجم جاك بوشانان، لكن الفيلم كان أقل فى خفة ظله من أصله الفرنسى "الموت فى حالة فرار". وفى فرنسا قام شيفالييه ببطولة الفيلم الجماهيرى "رجل اليوم" (١٩٣٦) الذى أخرجه جوليان دوفيفيه، بالإضافة إلى فيلم "مع الابتسامAvec le Sourire"(١٩٣٦)، وهو كوميديا ساخرة تدور فى عالم المسارح وأخرجه موريس تورنيه، والفيلم البوليسى "الفخ"(١٩٣٩)

الذى كان آخر أفلام روبرت سيودماك الفرنسية. وربما كان المهم فى هذه الأفلام ــ وربما كان أيضًا هو السبب فى فشلها النسبى ــ هو المحاولة المرتبكة للتواؤم مع صورة شيفالييه كنجم عالمى وجعل هذه الصورة تتلاءم مع الجو الشعبى للأفلام الفرنسية فى تلك الفترة. [لقد نجحت صورة شيفالييه الفنية الهوليوودية فى العالم الخيالى، لكنها لم تحقق نفس النجاح عندما نزلت إلى أرض الواقع].

ولقد استمر شيفالييه فى العمل خلال فترة الحرب مثل كثيرين من فنانى الغناء والرقص الفرنسيين، ولكن إذعانه لقوات الاحتلال [النازية]، ودعمه لأيديولوجية حكومة فيشى، قادته إلى مشكلات بعد تحرير فرنسا (على الرغم من أنه لم يكن متعاونًا بشكل مباشر، وقد استخدم صلاته لكى يساعد العديد من اليهود بمن فيهم عائلة حبيبته نيتارايا) وقد استمر شيفالييه فى عالم الغناء، بالإضافة إلى صنع الأفلام فى فرنسا وهوليوود، التى كان من أشهرها فيلم رينيه كلير "الصمت من ذهب" (١٩٤٧) وفيلم فينسنت مينيللى "جيجى" (١٩٥٨)، والفيلمان يدوران فى جو مفعم بالحنين إلى الماضى، ففيلم كلير تحية ولاء عاطفية للسينما الصامتة، أما فيلم مينيللى فهو نسخة موسيقية لامعة لقصة كوليت حول تعلم فتاة صغيرة (ليزلى كارون) فى باريس فى أواخر القرن التاسع عشر، كما أن الفيلمين يقدمان شيفالييه كزير نساء تقدم به العمر، وهى شخصية فنية تكاد أن تقع فى حدود وهم الرجل العجوز بأن النساء يعشقنه، وهو الأمر الذى يبدو واضحًا فى أغنية "شكرًا للسماء على البنات الصغيرات" فى فيلم "جيجى". لكن ظهوره فى هذين الفيلمين كان له نتائجه ذات المسحة القاتمة، فعندما تستدعى إلى الذاكرة حياته الفنية الأولى؛ فإن شخصيته هنا تجسد الحقبة التى أصبح فيها فن التسلية الشعبية على حافة الاختفاء للأبد.

"جانيت فانسيندو"

من قائمة أفلامه:

"أبرياء باريس" (١٩٢٩)، "استعراض الحـب" (١٩٢٩)، "مـلازم الجـيش المبتسم" (١٩٣١)، "ساعة معك" (١٩٣٢)، "الأرملة الطـروب" (١٩٣٤)، "خبـر عاجل" (١٩٣٨)، "رجل اليوم" (١٩٣٦)، "الفخ" (١٩٣٩)، "الـصمت مـن ذهـب" (١٩٤٧)، "جيجى" (١٩٥٨) .

ماكس أوفولس (١٩٠٢ ـ ١٩٥٧)

ولد ماكس أوبنهايمر فى ساربروكين فى غرب ألمانيا لعائلة يهوديه ثرية، ليأخذ بعد ذلك اسمه المسرحى ماكس أوفولس عندما بدأ العمل فى المسرح فى عام ١٩١٩. وفى أفلامه الهوليوودية فإن اسمه ينطق "أوبالس"، أما فى أفلامه الفرنسية فهو "أوفولس"، وذلك النطق الأخير هو ما كان يفضله، واحتفظ به ابنه المخرج التسجيلى الفرنسى مارسيل أوفولس.

وبعد عشر سنوات من العمل فى كل أنحاء ألمانيا كمخرج مسرحى مبدع، فإن أفولس ذهب إلى برلين فى عام ١٩٣٠ فى الفترة التى شهدت ميلاد السينما الناطقة، لكى يبدأ الجزء الثانى من حياته الفنيه كصانع للأفلام. وفى برلين صنع خمسة أفلام تتضمن "العروس المبدولة" (١٩٣٢) عن أوبرا سيمتانا، وبطولة كارل فالانتين، وفيلم "القاسية" (١٩٣٢) عن مسرحية لأرثر شنيتزلر، لكنه هرب من ألمانيا مع عائلته فى عام ١٩٣٣، لكى يعود إليها فقط فى عام ١٩٥٤. وفى الثلاثينيات صنع الأفلام فى فرنسا فى معظم الوقت، لكنه عمل أيضًا فى هولندا وإيطاليا (حيث صنع فيلم "سيدة للجميع ــ ١٩٣٤") . وفى عام ١٩٤٠ اضطر للهرب مرة أخرى، هذه المرة إلى هوليوود، حيث وجد صعوبة بالغة فى أن يجد عملاً حتى عام ١٩٤٧، عندما قام الممثل دوجلاس فيربانكس باستئجاره لكى يصنع فيلمًا من أفلام الفروسية والمبارزة، وهو فيلم "المنفى" ثم أخذه جون هاوسمان لكى يصنع له فيلم "خطاب من امرأة مجهولة" (١٩٤٨)، عاد إلى أوروبا مرة أخرى، ليصنع ثلاثة أفلام فى فرنسا: "المرجيحة الدوارة" (١٩٥٠)، والمقتبس مرة أخرى عن شنيتزلر، و"اللذة" (١٩٥١) الذى يعتمد على ثلاثة قصص لموباسان، و"السيدة المجهولة"(١٩٥٣) . وفى عام ١٩٥٤، عاد إلى ألمانيا؛ حيث عمل فيلمه الأخير "لولا مونتيه"، وهو الفيلم المبهر، لكن منتجيه قرروا حذف أجزاء منه قبل عرضه، كما أن الموزعين البريطانيين حذفوا مشاهد أخرى؛ حيث عرض باسم "سقوط لولا مونتيه".

لقد كانت معظم أفلام أوفولس عبارة عن قصص حب، كما أن الحب فيها يواجه العوائق أو أنه يكون حبًا لايدوم، أوقد يؤدى إلى كارثة بواحد من الحبيبين أو كليهما معًا. وعلى الرغم من النهايات السعيدة فى بعض الأفلام، فإن أفلامه الأخرى لم يكن يلفها إحساس بالاكتئاب، وهو ما يعود إلى الميزانسين الذى تنزلق فيه الكاميرا بشكل ناعم داخل الديكورات المبهرة لكى توحى بعالم من اللذة وقبول المخاطرة. إنه عالم يغوى المتفرج بالدخول إليه، حيث تنجذب الشخصيات إلى "المرجيحة الدوارة"، (وتلك هى الشخصيات التى يهتم بها أوفولس ويعشقها)، وكانت أحيانًا تقع من فوق هذه "المرجيحة". وأيًا ما كانت الشخصيات مفعمة بالحيوية، أو تفتقر إليها، أو كانت مزيجًا منهما معًا، فإن الشخصيات تصنع الأخطاء التى تؤدى أحيانًا إلى كوارث، وأيًا ما كانت أخطاؤها أو نواقصها، فإن أوفولس لايصدر أحكامًا أخلاقية على الذين يقومون بالإغواء أو الذين يقعون فيه، فليس هناك فى عالمه أشرار أو أبطال مئة بالمئة. كما كان أوفولس يهتم بالبطلات، لهذا فقد كان الإعجاب بأوفولس يعود دائمًا (على الرغم من أن ذلك كان فى بعض الأحيان موضوعًا للاستخفاف) إلى حذقه فى التركيز على العالم النفسى للنساء اللائى يقعن فى علاقات مقضى عليها بالفشل. ولكن قدرًا قليلاً من الاهتمام تم إعطاؤه لتلك القدرة الفائقة والحادة التى يتمتع بها أوفولس فى تصويره للعالم النفسى للرجال أيضًا، فالشخصيات التى تؤدى إلى دمار شخصيات أخرى هى فى أغلب الأحوال من الرجال، وهى شخصيات نرجسية فى أعماقها. أما الشخصيات التى تقبل مخاطرة تدمير الذات ــ وهى فى الأغلب من النساء ــ فهن يفعلن ذلك؛ لأن هدف عواطفهن فى النهاية هو احترام الذات، لكن البحث عن الحب كان يستحق المخاطرة. وإن كان هناك حكم أخلاقى فى أفلام أوفولس، فهو يكمن فى أن المخاطرة تستحق أن يقوم بها الإنسان، حيث فى المخاطرة وحدها توجد إمكانية تحقيق الذات. وبشكل عام فإن النساء ــ بسبب وضعهن الاجتماعى غير المستقر ــ يقعن تحت طائلة هذه المخاطر. لكن أوفولس لا يفرق بين الشخصيات من ناحية جنسها، ففى بعض الأحيان كان الرجال ــ مثلما هو الحال فى فيلم "خطاب من امرأة مجهولة" ــ أو النساء ــ كما فى "سيدة للجميع" أو"لولا مونتيه" ــ هى

الشخصيات التى كان احترامها لذاتها، أو احتياجها لاحترام الآخرين، سببًا من أسباب دمارها.

ومن السمات التى كانت تعاود الظهور فى أفلام أوفولس استخدامه لأساليب وضع إطار درامى للفيلم، فإن القصص تحكى من خلال الفلاش باك مثل "سيدة للجميع"، أو بواسطة السرد من خارج الشاشة مثل فيلمى "المرجيحة الدوارة" و"اللذة"، أو استخدام الطريقتين فى فيلم "خطاب من امرأة مجهولة"؛ حيث تحكى ليزا قصتها من خلال صوت نسمعه من خارج الكادر، وفى "لولا مونتيه" فإن قصة لولا تتم حكايتها من خلال سلسلة من مشاهد "الفلاش باك" يحكيها مدير السيرك، لذلك؛ فإن مصير الشخصيات يكون معروفًا على الدوام للمتفرج منذ بداية الفيلم. لقد صنعت الشخصية خطأها القاتل الذى يؤدى إلى دمارها، أو فقدت اللحظة التى كان يمكن لها فيها أن تتحاشى الخطأ، وهذا ما يعطى أفلامه مسحة الرثاء الحزين، وإحساس الخسارة والندم، ولذة الطموح الذى لايتحقق أبدًا.

لقد كان أوفولس أسلوبيًا شديد البراعة، فحركة الكاميرا المتدفقة عنده، والسطوح المصقولة المتلألئة، والتغيرات المزاجية المدروسة جيدًا، وبناء الشخصيات على نحو شديد العناية بالتفاصيل، كانت كلها أساليب تثير الإعجاب به، لكن البعض كان ينكر عليه ذلك، فقد كان النقاد أصحاب التوجهات الاجتماعية لايرون إلا السطح، ولذلك كانوا ينظرون إلى أعمال أوفولس باعتبارها تافهة أو غير هامة، لكن أفلامه ليست فقط جميلة فى مظهرها، أو حادة فى عوالمها النفسية، ولكنها كانت أيضًا تلمس قلب المجتمع وجوهره بهذا القدر من الجمال والمتعة وتحقيق الذات، بحيث تعكس القيم المتصارعة للثروة والسلطة.

"**جيوفرى نوويل سميث**"

من قائمة أفلامه:

"العروس المبدولـــة" (١٩٣٢)، "القاســـية" (١٩٣٢)، "الأرملـــة الطـــروب" (١٩٣٣)، "انتحال اسم رجل" (١٩٣٣)، "سيدة للجميع" (١٩٣٤)، "كوميـــديا عـــن المال" (١٩٣٦)، "العدو الرقيـــق" (١٩٣٦)، "يوشـــى وارا" (١٩٣٧)، "بـــلا غـــد" (١٩٣٩)، "رحلة مايرلنيج إلى سيراييفو" (١٩٤٠)، "المنفى" (١٩٤٧)، "خطاب من امرأة مجهولة" (١٩٤٨)، "وقع فى الشرك" (١٩٤٨)، "لحظـــة طـــيش" (١٩٤٩)، "المرجيحة الدوارة" (١٩٥٠)، "اللذة" (١٩٥١)، "السيدة المجهولة" (١٩٥٣)، "لـــولا مونتيه" (١٩٥٥) .

مارلين مونرو (١٩٢٦ ـ ١٩٦٢)

كان اسمها عند ميلادها فى أول يونيو ١٩٢٦ فى لوس أنجليس هو نورما جين مورتينسون، وقضت مارلين مونرو طفولتها فى سلسلة من دور الأيتام، ولم تعرف أباها أبدًا، أما أمها فقد دخلت مصحة عقلية عندما بلغت نورما جين الخامسة من عمرها، وفى سن السادسة عشر تركت المدرسة لكى تتزوج. وبينما كانت تقوم بالعمل فى مصنع حربى فى عام ١٩٤٤ اكتشفها مصور فوتوغرافى حربى، لتصبح "فتاة موديل" يعلق المراهقون صورها على الجدران، وبعد عامين حققت حلم طفولتها بالتوقيع على عقد لأحد الأفلام لشركة "القرن العشرون ـ فوكس"، وصبغت شعرها باللون الأشقر، وغيرت اسمها إلى مارلين مونرو.

لقد كانت المنافسة شديدة حتى على أصغر الأدوار السينمائية، لكن مونرو أظهرت تصميمًا كبيرًا على النجاح، فقد كانت تظهر كثيرًا فى أروقة الشركة حتى عندما لم تكن مطلوبة لعمل فيلم، كما كانت تنفق على دراسة التمثيل. وعبر السنوات الأربع التالية قامت بعدة أدوار ثانوية باعتبارها "الفتاة الشقراء"، ولكن فيلم "غابة الأسفلت" (١٩٥٠) هو الذى حملها من مرتبة الفتاة الموديل إلى مرتبة الممثلة، حيث لعبت فى هذا الفيلم دور عشيقة محام، وخلال الدقائق القليلة التى ظهرت فيها على الشاشة أظهرت قدرة على تجسيد شخصية المرأة الساذجة.

وفى عام ١٩٥٣ تم عرض ثلاثة أفلام رفعت مونرو إلى مصاف النجوم، وبالفعل فإن هذه الأفلام تبقى من بين أكثر أفلامها شهرة، وهى "نياجرا"، و"الرجال يفضلون الشقراوات"، و"كيف تتزوجين مليونيرًا". لقد كان تكوينها الجسمانى وحركاتها الملتوية وصوتها الشهوانى اللاهث أشياء تؤسس جميعًا لقنبلة هوليوود الشقراء، على الرغم من أن الفيلمين الأخيرين أظهرا موهبتها الكوميدية أيضًا، كما كشفا عن تعقيد صورتها الشهوانية. لقد أصبحت الجاذبية الجنسية الأنثوية التى

تجسدها مونرو نوعًا من "الكليشيه" الشهير، كما كانت تثير المرح أيضًا، ومع ذلك فإن استمتاع مونرو بجسدها يبدو بريئًا ساذجًا وبلا خطيئة، لذلك فإن الجاذبية الجنسية العالية عندها تظهر دائمًا وكأنها نزعة طبيعية لطيفة، كما أن المرح يقع فى تلك المنطقة بين تأثيرها على الرجال وعدم وعيها بهذا التأثير. وعلى عكس من قلدنها فى فترة لاحقة، استطاعت مونرو أن تظهر فى صورة مثيرة تمامًا، لكنها بريئة فى نفس الوقت، وجاذبية مونرو تكمن فى تلك القدرة على الجمع بين هذه المتناقضات، وإظهار الجاذبية الجنسية الأنثوية على أنها شيء طبيعى ونقى، حتى إنها أصبحت كما قال عنها لى ستراسبيرج فى جنازتها "بالنسبة للعالم كله...رمزًا للأنثى الخالدة".

وكان فيلم "الرجال يفضلون الشقراوات"، من إخراج هوارد هوكس، يقدم التناقض داخل الصورة السائدة لمونرو، التى كانت قد طورتها عبر أفلامها ومن خلال دعاية الشركة، حيث قامت بدور الفتاة التى تتحكم فى جاذبيتها الجنسية لتستخدمها فى الحصول على ما تريده، حتى تتزوج مليونيرًا، وهذا ما يجعلها قوية كما يجعلها أيضًا مصدرًا للتهديد. وهناك فى الفيلم مسحة قوية من الحس الجنسى العدوانى، بالإضافة إلى التأكيد على الرابطة القوية التى تربط بين الصديقات من النساء، وهو ما سوف يتناقض مع أدوار مونرو اللاحقة، حيث تسود النزعة الأنثوية النقية والمرتبطة بالضعف الإنسانى الذى يحولها إلى ضحية.

لقد جاء العرض الأول لفيلم "كيف تتزوجين مليونيرًا" فى نوفمبر ١٩٥٣، حيث أعطى الجمهور والنقاد كل اهتمامهم إلى مونرو أكثر من شريكتيها النجمتين باكول وجرابل. وهكذا أصبحت ألمع نجوم شركة فوكس، واستمرت فى لعب الأدوار الكوميدية الجنسية للشركة.

وربما كانت مادة الأفلام لا تتواءم مع موهبتها، لكنها مثل جاربو كان لها حضور على الشاشة جعل أفقر أفلامها يستحق المشاهدة. ومع ذلك فقد تزايد ضيق مونرو بالسيناريوهات التى تعرض عليها، وكانت حريصة على تطوير تمثيلها فى أدوار متنوعة تتطلب جهدًا وبراعة. وفى عام ١٩٥٤ انسحبت إلى نيويورك، حيث

اشتركت فى "أستوديو الممثل" تحت إدارة لى ستراسبيرج، ولقد قابل النقاد هذه "الطموحات المزعومة" لمونرو ـ على حد قولهم ـ بالسخرية فى ذلك الوقت، وقد كان هؤلاء هم النقاد الذين سخروا من قبل من خفة دمها الشهيرة باعتبار أنها مسألة فطرية لا دخل لمونرو بالتحكم فيها، ورفضوا أن يروا أى دليل على موهبتها فى أدوارها السينمائية. ولا يزال هناك جدل يثار حتى اليوم حول قدراتها كممثلة، وكان السبب فى عدم الاعتراف بموهبتها ـ وهذا هو أحد المفارقات ـ هو السبب نفسه الذى استمرت بفضله فى جذب الجماهير، فى قدرتها على الظهور بروح طبيعية تمامًا على الشاشة. وكما يقول "ماكان" (١٩٨٨): "لقد نجحت فى أن تكشف عن القشرة الخارجية للشخصية، لكى تقنعنا بالاعتقاد بأننا نرى فى أعماقها تلك الصفات الجوهرية للحب أو الوحدة أو اللذة أو الألم". وأدوارها على الشاشة يبدو أنها تتيح لنا أن نرى مونرو نفسها على الرغم من أنها كانت تعطى حياة خاصة للشخصيات التى تقوم بتجسيدها. ومن المثير للجدل هو إلى أى مدى يمكن للمرء أن يتعلم مثل هذه الصفة. ولقد كان تدريب مونرو الصارم مع ستراسبيرج، وأسلوب "المنهج" الذى استطاعت أن تستخدم فيه تجاربها الشخصية، خاصة فى فترة الطفولة، فى تمثيلها لأدوارها، قد أضاف جودة واضحة فى الكشف عن مشاعرها كما يمكن أن نرى فى أفلامها الأخيرة.

ففى فيلم "موقف الأتوبيس" (١٩٥٦) أول أفلامها بعد عودتها إلى هوليوود، جاء الرد على تشكيك النقاد فى موهبتها التمثيلية، حيث قامت بدور "شيرى" مغنية نوادى الليل الرخيصة، وأدت دورها ببراعة ورقة، ومزجت فيه بين النزعة الجنسية والكوميديا والألم، وهو ماجعل مخرج الفيلم جوشوا لوجان يقول إنها "عبقرية كأى ممثل عبقرى عرفته".

ومع ذلك فبدءًا من تلك الفترة بدأت حياة مونرو الفنية فى الانحدار بسبب سمعتها التى شاعت بأنها شخصية لا يمكن الاعتماد عليها، وبسبب مرضها ومشكلاتها الشخصية التى كانت وسائل الإعلام تركز عليها. وقد بذلت مجهودًا كبيرًا خلال إنتاج فيلم "البعض يفضلونها ساخنة" لتقوم بأداء كوميدى مؤثر فى دور

"شوجار" المغنية فى فرقة غناء مكونة كلها من بنات، التى تقع فـى حـب تـونى كيرتس المفلس الذى يتنكر فى شخصية مليونير. وعلى عكس بطلة فيلم "الرجـال يفضلون الشقراوات" فإن شوجار امرأة ضعيفة وهـشة مـن الناحيـة العاطفيـة، ومحاولاتها أن تجد زوجًا ثريًا هى محاولات مغرية، لكنها لاتنتهى بالنجاح، كمـا أنها كانت هى ذاتها ضحية للمكيدة والخداع.

وقد ماتت مونرو بسبب جرعة زائدة من العقاقير فى أغسطس ١٩٦٢ بعـد أسابيع من طردها من موقع تصوير فيلم "شىء تحصل عليه لكى تعطيـه"، وكـان موتها هو نهاية أسطورتها السينمائية. وسوف تظل مونرو شابة وجميلة للأبد، كما أن قناع النجومية الخاص بها سوف يظل فى إطار الضحية المأسـاوية التـى لـم تستطع التواؤم مع نجوميتها. وبعدما يزيد على ثلاثين عامًا من موتها، فإن صورة مارلين مونرو ماتزال فى كل مكان، ولا تزال أسطورتها تمارس تأثيرها كما كانت دائمًا، بل إنها أكثر من أى نجم أو نجمة أخرى ما تزال تثير الإحساس بـضرورة فهم "مارلين مونرو الحقيقية" ولكن كل قصة حقيقية عن حياتها، وكل كشف جديـد حول موتها، لا يضيف إلا طبقات جديدة فوق أسطورتها. لقد كانت إلهة من إلهات السينما فى هوليوود، ولقد كان من المصادفات ذات الدلالة أن تموت مارلين مونرو فى نفس الوقت الذى مات فيه نظام الأستوديو فى هوليوود.

"كيت بيتام"

من قائمة أفلامها:

"غابة الأسفلت" (١٩٥٠)، "كل شيء عن حواء" (١٩٥٠)، "نياجرا" (١٩٥٣)، "الرجال يفضلون الشقراوات" (١٩٥٣)، "كيف تتزوجين مليونيرًا" (١٩٥٣)، "نهر بلا عودة" (١٩٥٤)، "ليس هناك عمل مثل العمل فى عالم الاستعراض" (١٩٥٤)، "حكة السنة السابعة" (١٩٥٥)، "موقف الأتوبيس" (١٩٥٦)، "الأمير وفتاة الاستعراض" (١٩٥٧)، "البعض يفضلونها ساخنة" (١٩٥٩)، "دعنا نمارس الحب" (١٩٦٠)، "غير المتوافقين مع المجتمع" (١٩٦١) .

التكنولوجيا والإبداع

بقلم: جون بيلتون

لقد كان الانتقال إلى الصوت فى نهاية العشرينيات بداية للتحـول التكنولـوجى الأساسى فى السينما، وهو التحول الذى امتد فيما وراء الابتكار فـى مجـال الـصوت وحده، فقد كانت ثورة تقنيات الصوت بداية لسلسلة من تجارب أخرى فى مجال اللغـة السينمائية، لتؤدى هذه التجارب إلى ثورة تقنية أخرى فى الخمسينيات، عنـدما بـدأت تقنيات الشاشة العريضة والتصوير بالألوان وتسجيل الصوت على شريط مغناطيـسى لإتاحة الصوت المجسم. وبالطبع كان اللون ـ بشكل أو بآخر ـ مستمرًا فى الاستخدام فى الأفلام المبهرة عالية التكاليف خلال الثلاثينيات والأربعينيات، ومع ذلك فإن عـددًا من الأفلام الملونة التى صنعت فى تلك الفترة تظل قليلة، فلم يبدأ استخدام اللون علـى نطاق واسع فى صناعة السينما إلا خلال الخمسينيات.

وفى الحقيقة، فإن من المثير حول تلك الثورة التقنية الجديدة هو الوقت الذى تطلبته لكى تظهر، فإن كانت جذور هذه الثورة تعود إلى العشرينيات، فلمـاذا لـم تحقق على نحو كامل إلا متأخرًا خلال الخمسينيات؟ لقد حدث التحـول للـصوت خلال أقل من أربع سنوات، لكن التحول للشاشة العريضة والألـوان ـ كمعـايير قياسية موحدة جديدة فى الإنتاج والعرض- لم يظهر إلا عبر عشرين عامًا كاملـة، ولقد كانت هذه الابتكارات الثلاثة جميعها قد تم ابتكارها فى الفترة ما بين بـدايات الثلاثينيات وأواسطها، بما يسمح بتبنى صناعة السينما لها، ولكـن ثـورة الـشاشة العريضة الأولى فشلت عند نهاية الثلاثينيات، كما أن استخدام اللون فى الـسينما ـ الذى وجد له مجالاً فى الاستخدام المحدود فى أفلام قليلة كل عام ـ لم يكن يمثـل خلال الثلاثينيات والأربعينيات إلا تنويعًا ضئيلاً على قواعد اللغة السينمائية التـى يسود فيها استخدام الأسود والأبيض.

لقد كانت الفترة ما بين ١٩٣٠ و ١٩٦٠ مسرحًا لعدد من التطورات التقنية الأخرى، مثل ابتكار التصوير السينمائى بالبؤرة العميقة [وتحقيق عمق المجال]، والتحول من السليولويد الذى يستخدم النيترات [سريع التلف والاحتراق] إلى الأسيتات، بالإضافة إلى عدة تطورات تقنية صغيرة أخرى مثل ابتكار عدسة "الزووم"، وتقنية الشاشة ثلاثية الأبعاد (3D) . ومن المفارقات أن هذه التقنيات ــ وما استلزمته من تكنيك فنى فى تطبيقها ــ تعود جذورها إلى العشرينيات وأوائل الثلاثينيات، رغم أن عدسة "الزووم" والشاشة ثلاثية الأبعاد بدأت كنوع من البدعة الجديدة بنفس الطريقة التى حدثت فى تطور الصوت واللون والشاشة العريضة.

الفترة الانتقالية

منذ مولدها فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر، كانت الصور المتحركة جزءًا من عروض التسلية التى تقدم ضمنها عروضًا أخرى مثل العرض المسرحى الحى. وفى أواخر العقد الثانى وخلال العقد الثالث من القرن العشرين كانت دور العرض السينمائى تقدم مقدمات مسرحية وفصولاً كوميدية ورقصات وأغنيات حية، كما كانت الأفلام مصحوبة بعزف على الأوركسترا أو على آلة الأورغن، لمقطوعات موسيقية كانت أصلاً تعزف فى قاعات الكونسير. كما كانت الأفلام الناطقة الأولى ــ خاصة أفلام "فيتافون" القصيرة لإخوان وارنر التى كانت تقدم عروض الفودفيل الجماهيرية، بالإضافة إلى جرائد "موفيتون" السينمائية لشركة فوكس، التى كانت تسجل الأحداث المهمة المعاصرة وتصور الشخصيات الشهيرة. كانت هذه الأفلام الناطقة القصيرة تستخدم لتحاكى العروض التى تقدمها مسارح الفودفيل ودور العرض التى كانت تعرض الأفلام الصامتة إلى جانب عروض مسرحية أخرى.

بل إن الأفلام الناطقة الأولى كانت تعتمد على تقديم فقرات صوتية أو "فصول" داخل السرد الذى كان فى الجزء الأكبر منه صامتًا، ففيلم "مغنى الجاز" (١٩٢٧) على سبيل المثال يحتوى على مقاطع قصيرة متناثرة نسمع فيها حوارًا

متزامنًا، كما يتضمن بعض الأغنيات، أما الجزء الأكبر من الفيلم فهو مشاهد صامتة تحتشد بالأحداث الدرامية المصحوبة بموسيقى صاخبة. وأكثر ما كان يثير الجمهور فى هذه الأفلام الناطقة الأولى هو التحول المفاجئ من الصمت إلى الصوت، بل إن هذا التحول بينهما ما يزال يحمل تأثيره حتى اليوم، فى الانتقال من المشاهد التى يستخدم فيها الصوت كنوع من الإبهار ليصبح فى مقدمة اهتمام المتفرج، إلى المشاهد التى يسود فيها الصمت وكأنها نوع من الذروة الدرامية المضادة.

إن هذا المفهوم حول الإبهار فى العرض السينمائى كان هو السبب فى التجريب الذى حدث فى التقنيات الجديدة إلى جانب الصوت، فقد كانت الشاشة العريضة فى تلك الفترة تستخدم فى العادة لإبهار المتفرج بتغيير حجم الصورة التى يراها على الشاشة. وهكذا فإن فيلم أبيل جانص "نابليون" (١٩٢٧) ـــ الذى تم تصوير جزء منه بطريقة "بولى فيزيون" ــ كان ينتقل فى لحظات الذروة الدرامية من العرض على شاشة واحدة إلى العرض على ثلاث شاشات، ليضاعف عرض الصورة المعروضة ثلاث مرات. وقد قام جانص بتصوير هذه المشاهد بثلاث كاميرات: ٣٥مم متعاشقة معًا، كانت موضوعة جنبًا إلى جنب لكى تسجل صورة بانورامية على ثلاثة شرائط مختلفة من الفيلم. وفى مشاهد أخرى كانت الصورة الوسطى يضاف إليها صورتان مختلفتان على الجانبين، فتخلق نوعاً من "الموزاييك" للقطات منفصلة عبر سطح الشاشات الثلاث.

وبالقرب من تلك الفترة، قامت شركة باراماونت بتجريب طريقة عرض جديدة أطلقت عليها "ماجناسكوب" التى تتضمن استخدام عدسة عرض خاصة واسعة الزاوية، وهى التى تقوم بتكبير الصورة من حجم الشاشة المعتاد (١٥X٢٠ قدمًا) وفى ديسمبر ١٩٢٦ استخدم مسرح ريفولى طريقة "الماجناسكوب" لكى يعرض مشهدين من الفيلم الملحمى الصامت عن "أوليفر كرومويل ورفاقه"، وكما هو الحال فى طريقة "البولى فيزيون" فإن الإحساس بضخامة العرض كان يعتمد فى الجانب الأكبر منه على التكبير المفاجئ للصورة المعروضة.

اللون:

وبنفس المفهوم، كانت التجارب الأولى فى التصوير الفوتوغرافى الملون تدور حول تصوير مشاهد ملونة متناثرة داخل الأفلام الروائية الطويلة بالأبيض والأسود، بالإضافة إلى أفلام ملونة قصيرة، مما عزز من وجود التقنية الجديدة ولهفة الجمهور عليها باعتبارها بدعة. وبين عامى ١٩٢٦ و ١٩٣٢ تم صنع أكثر من ثلاثين فيلمًا تحتوى على مشهد أوأكثربالألوان، لكن معظم هذه المشاهد كانت مجرد "نمر" موسيقية مثلما هو الحال فى أفلام "لحن برودواى" (١٩٢٩)، و"أغنية الصحراء" (١٩٢٦)، و"ملك الجاز" (١٩٣٠)، أوكانت مشاهد لعروض أزياء كما هو الحال فى فيلم "إيرين" (١٩٢٦)، أوكانت مشاهد احتفالية مثل العرض العسكرى فى فيلم "مارش الزفاف" (١٩٢٨)، أو مشاهد المطاردات مثل المعركة الحربية فى فيلم "ملائكة الجحيم" (١٩٣٠) .

ولقد اشترى وولت ديزنى حق استخدام "التكنيكلر" فى أفلام التحريك بين عامى ١٩٣٢ و١٩٣٥ حيث صنع الأفلام القصيرة التى فازت بجوائز أوسكار مثل "أزهار وأشجار" (١٩٣٢) و"ثلاثة خنازير صغيرة" (١٩٣٣) . وفى عام ١٩٣٣ قامت شركة "بيونير برودكشنز" – التى كانت تملك الفيلم الخام الملون بطريقة "التكنيكلر" – بصنع أفلام ملونة، وبدأت بفيلم "رقصة الكوكاراشا" الذى يصور عرضا حيا باستخدام فيلم خام من ثلاثة ألوان، والذى فاز بجوائز الأوسكار عن أفضل موضوع كوميدى قصير.

لقد كان التصوير السينمائى بهذه الطريقة يستخدم كاميرا خاصة تحتوى على منشور يفصل مكونات الشعاع الضوئى قبل أن يمر فى العدسة، وكان هذا المنشور يحرف جزءا من الأشعة الضوئية إلى ناحية اليسار ليمر من خلال فتحة العدسة ويسقط على شريطين من السليولويد مترابطين معا فى علبة الفيلم الخام، حيث يقوم الجزء الأمامى من الشريط بتسجيل المعلومات باللون الأزرق، أما الجزء الخلفى فيقوم بتسجيل اللون الأحمر، أما بقية شعاع الضوء الذى يمر خلال العدسة، فقد كان يسقط على شريط سليولويد ثالث حساس للون الأخضر بداخل علبة الكاميرا،

وبهذه الطريقة كان كل فيلم سالب (من الثلاثة أفلام السالبة الموجـودة فـي علبـة الكاميرا) يقوم بتسجيل لون معين من المعلومات ولكن بالأبيض والأسـود، وعنـد استخدام الثلاثة أفلام معا تتم استعادة اللون الأصلى للمشهد الذى تم تصويره.

وفى أواسط الثلاثينيات، أخذ الانبهار باللون كبدعة يتراجع تـدريجيا لكـى تعود السينما للاستخدام المعتاد، حيث لم تعد أفلام الأبيض والأسود تستخدم مـشاهد ملونة، على الرغم من أنه فى بعض الأحيان كان يتم الانتقال من الأبيض والأسود إلى الألوان، كما فى فيلم "ساحر أووز" (١٩٣٩) للإيحاء بالفانتازيا والإبهار. وفـى الحقيقة أن معظم الأفلام الملونة كانت هى أفلام التحريك، مثل "الأميـرة البيـضاء والأقزام السبعة" (١٩٣٨)، أو أفـلام موسـيقية مثـل "استعراضـات جولـدوين" (١٩٣٨)، أو أفلام الويسترن مثل "رومانا" (١٩٣٨)، و"الممـر المـوحش لغابـة الصنوبر" (١٩٣٦)، أو أفلام تاريخية و ملحمية مثـل "بيكـى شـارب" (١٩٣٥)، و"مغامرات روبين هود" (١٩٣٦)، و"ذهب مع الريح" (١٩٣٩) .

وفى عام ١٩٢٩ ظهرت محاولات مشابهة لاسـتخدام الـشاشة العريـضة بأسماء متعددة مثل "جراندير"، "ريال لايف"، "فيتاسكوب"، "ماجنا فيلم" و"ناتـشورال فيجان". ولقد كانت طريقة "ماجنا سكوب" تعتمد فقط على تكبير الفـيلم مقـاس ٣٥ مم، مما كان ينتج عنه أن الصورة المرئية على الشاشة تبدو فيها الحبيبات بـشكل واضح، لكن طرق الشاشة العريضة الأخرى كانت تعتمد على شـريط سـليولويد عريض يتراوح بين ٥٦ مم مثل "ماجنا فيلم" إلى ٦٥ مم مثل "جرانـدير"، وهـى الطرق التى تتيح صورة أفضل عند عرضها على الشاشة فى دار العرض. و على عكس تقنية اللون، فإن الشاشة العريضة اختفت سريعا، وذلك لسبب رئيـسى هـو أنها كانت تتطلب تكاليف هائلة يجب أن يدفعها أصحاب دور العرض الـذين كـان عليهم أن يشتروا آلات عرض و شاشات جديدة، وهو ما جعل هذه التقنية الجديـدة مقتصرة على دور العرض الفاخرة فى المدن، التى كـان مـن الممكـن لهـا أن تستوعب الشاشة العريضة دون أن تتحمل تكـاليف إضـافية لإعـادة بنـاء دور العرض. وفى الحقيقة أنه إذا كانت هناك لدى دور العرض الصغيرة آنـذاك أيـة

أموال لتطويرها، فقد كان الأكثر أهمية وإلحاحًا هو استيعاب تقنيات الصوت، لذلك لم يستطع الكثيرون التحول إلى تقنية الشاشة العريضة.

وظهور اللون والشاشة العريضة خلال فترة الانتقال للصوت لا ينبع فقط من اهتمام تلك الفترة بأشكال مبتكرة للعرض السينمائى، ولكنه ينبع أيضا من اعتبارات تكنولوجية، فقد كان اللون سابقا على الصوت فى اكتشافه، عندما كان اللون يتحقق على الشاشة بواسطة صبغ أو نقع شريط الفيلم (أو أجزاء منه) فى صبغة لونية، للإيحاء بجو معين، فمشاهد الليل كان يتم صبغها باللون الأزرق، أما مشاهد النهار باللون الأصفر، ومشاهد الغروب بالأصفر البرتقالى.. وهكذا، كما ظهرت أيضا تقنية ضبط نغمة اللون بإضافة لون ثان للصبغة الأصلية، وهى الألوان التى تعتمد على تفاعل المواد الكيماوية مع مادة الفضة فى الصورة ذاتها، مما ينتج عنه نغمات عديدة للون الواحد، لكن هذه الطريقة كانت تترك تأثيرا سلبيا مباشرا على شريط السليولويد، وخاصة على القناة الضوئية الخاصة بالصوت مما كان يقلل من قدرة الشريط على نقل المعلومات الصوتية المطبوعة عليه جنبا إلى جنب مع شريط الصورة، وهو ما كان يمثل مشكلة كبرى على نحو خاص لشرائط الصوت التى تعتمد على تغير الكثافة الضوئية، حيث إن الصوت يتم تسجيله بدرجات من الأبيض و الأسود على القناة الضوئية لشريط السليولويد الخاصة بالصوت، للتحكم فى الذبذبات الصوتية.

وقد قامت طريقة تكنيكلر ذات اللونين أو الثلاثة ألوان بحل هذه المشكلة، باعتمادها على طريقة الطبع التى كانت تحافظ على تكامل شريط الصوت بالأبيض والأسود و المعلومات المسجلة عليه. فقد كانت هذه الطريقة تستخدم ثلاثة شرائط سلبية بالأبيض والأسود (شريط لكل لون يتم تسجيله عليه)، وكان كل شريط يتم تحميضه فى صبغة خاصة، ثم يستعمل لنقل هذه الدرجة اللونية إلى شريط خام جديد يحمل شريط الصوت الأصلى بالأبيض والأسود. لقد كانت تلك الطريقة معروفة بمصطلح "التشرب" لأن الفيلم الخام الأخير يتشرب اللون من الشرائط

الخام الثلاثة التى تم التصوير عليها، أو بكلمات أخرى فهى عملية تتضمن نقل الصبغة اللونية.

إن إضافة شريط الصوت الضوئى جنبا إلى جنب مع شريط الصورة ساعد أيضا على التجريب فى فيلم السليولويد ذى المقاس العريض، فإضافة شريط الصوت على شريط السليولويد (المقاس الصغير القديم) كانت سببا فى نقص المساحة المتروكة للصورة على الشريط، وعندما يتم تكبير هذه الصورة الصغيرة حتى تملأ شاشة دار العرض، فإن جودة الصورة المعروضة كانت تعانى من زيادة الحبيبات، مثلما هو الحال فى طريقة "ماجنا سكوب". ولقد كان أحد الحلول الممكنة لهذه المشكلة يكمن فى استخدام الفيلم العريض الذى يضمن مساحة كبيرة يمكن للمعلومات البصرية أن تحتلها، وبذلك فإنه يزيد من وضوح الصورة المسجلة والمعروضة.

لقد كانت الأفكار الجديدة حول تجربة المشاهد السينمائية باعتبارها "مونتاج عناصر التجاذب والتنافر" تفسر فى جزء منها التجريب مع نظم الأبعاد الثلاثية (3D) فى العشرينيات والثلاثينيات، التى شهدت ظهور نظام "بلاستيجرام" فى عام ١٩٢١، و"بلاستيكون" ١٩٢٢، بالإضافة إلى ابتكار شركة مترو جولدوين ماير المعروفة باسم "أوديو سكوبيكس" فى عام ١٩٣٨، وهى الابتكارات التى تعتمد جميعها على الإدراك الذى يوحى ببروز الصورة، فقد كانت هذه الطرق تعتمد على تكوين صورتين: صورة من منظور العين اليمنى وأخرى من منظور العين اليسرى، يتم تسجيلها على شريط السليولويد من خلال مجموعة من المرشحات بألوان مختلفة، ثم يعاد عرضها على الشاشة من خلال نفس المجموعة من المرشحات، حيث يتم تشفير صورتين مختلفتين يعاد فك شفرتهما عندما يرتدى المتفرج فوق عينيه نظارة خاصة، فتستعيد كل من العين اليمنى و اليسرى منظورها الأصلى.

عدسة الزووم

كان الدافع لإبهار المتفرج وراء أول استخدام لعدسات الزووم التى ظهرت فى فترة الانتقال للصوت فى أفلام مثل "هو" (١٩٢٧) و"الريشات الأربع" (١٩٢٩). إن عدسة الزووم المكونة من مجموعة عدسات ذات أبعاد بؤرية مختلفة تتيح القدرة على الانتقال بين مستويات مختلفة من الصورة وأبعاد بؤرية متفاوتة، تبدأ من البعد البؤرى واسع الزاوية وحتى مستوى "التليفوتو". إن هذه الحركة البصرية الخالصة ينتج عنها تكبير أو تصغير العناصر التى تحتويها الصورة، بطريقة تشبه الحركة الفعلية للكاميرا بالاقتراب مما تصوره أو بالابتعاد عنه، ولكن عدسة الزووم تتيح تحقيق ذلك دون أية حركة حقيقية فى جسم الكاميرا ذاتها. ولقطات الزووم الأولى، التى استخدمت فيها عدسة "كوك فارو" من إنتاج شركة البصريات البريطانية "تيلور و هوبسون" فى عام ١٩٣٢، تميل إلى استخدام هذه التقنية فى الانقضاض قريبا أو بعيدا عن الشيء الذى يتم تصويره بطريقة تلفت انتباه المتفرج إلى التحول المفاجئ فى حجم الأشياء داخل الكادر، ففى فيلم "جنون أمريكى" (١٩٣٢) تنقض الكاميرا فى حركة الزووم على ساعة الحائط عندما تصيبها رصاصة. وفى فيلم "الصاعقة على الأرض" (١٩٣٢) تحاكى حركة الزووم وجهة نظر امرأة وهى تسقط من على حافة جبل إلى الصخر فى أسفله.

وقد تم ابتكار عدسة زووم جديدة فى فترة ما بعد الحرب، ففى عدسات الزووم السابقة كانت مكونات العدسة تتحول لتغير علاقاتها بعضها ببعض بطريقة ميكانيكية من خلال سلسلة من التروس التى تدار يدويا، وفى عام ١٩٤٦ قام دكتور فرانك باك بتسويق عدسة "زوومار" من أجل كاميرات ١٦ مم، التى كانت مختلفة عن عدسات الزووم السابقة فى عدم احتوائها على تروس، لكنها كانت تعتمد على المبادئ البصرية اعتمادا كاملا. و على عكس العدسات السابقة التى كانت تتطلب تغييرا فى فتحة العدسة فى كل مرة يتغير فيها البعد البؤرى، فإن فتحة العدسة فى عدسة"زوومار"لم تكن تتطلب مثل هذا التغيير، وبهذا أصبح استخدام عدسة الزووم أكثر بساطة. وقد وجدت عدسة "زوومار" استخداما سريعا

فى عالم التليفزيون، وفى الجرائد السينمائية. حيث جعلت تغطية الأحداث – الرياضية على نحو خاص– أكثر سهولة، لكنها لم تستخدم على نطاق واسع فى عالم السنيما حتى الستينيات، عندما بدأت عدسات الزووم فى نهاية الخمسينيات – والمبتكرة عن طريق الصناع الفرنسيين "ا س. أ و. ام–بيرتيو/ بانسينور" و"أجينيو" – تجد لنفسها استخداما أكثر اتساعا.

و باستثناء اللون فقد كانت كل هذه التقنيات (فيما عدا الانتقال إلى الصوت) محكوما عليها بالاختفاء فى الثلاثينيات، وذلك لسبب أساسى هو أن الجمهور لم يكن فى حاجة إليها، فسرعان ما انصرف عنها عندما انتهى ولعه بها كبدعة جديدة تزيد من عنصر الإبهار فى السينما، وذلك لأن السينما كانت تسير فى طريقها للتأكيد على الرسالة التى تنقلها. لقد ترك الاهتمام بالشكل مكانه للاهتمام بالمضمون، أو بكلمات أخرى للاهتمام بالأفلام ذاتها، أى أن الذهاب لمشاهدة الأفلام أصبح بشكل أو بآخر تجربة معتادة للجماهير التى تذهب على نحو منتظم إلى دور العرض، لترى نجومها المحبوبين فى مواقف وقصص جديدة. ولم يعد ضروريا إغراء المتفرجين بأشكال مبهرة جديدة لطريقة عرض الأفلام.

البؤرة العميقة

كان أهم الابتكارات التقنية خلال الثلاثينيات هو تطوير التصوير السينمائى بالبؤرة العميقة، وهو ما يتضمن اتساعا فى مجال عمق الرؤية لكى يمكن أن تكون الأشياء القريبة والبعيدة معا فى بؤرة واضحة. ولقد تحقق التصوير بالبؤرة العميقة عن طريق استخدام عدسات شديدة الاتساع فى زاويتها، حيث يمكن تقليل فتحة العدسة إلى أدنى حد. و كان هذا النوع من التصوير الفوتوغرافى ممكنا فقط بواسطة عدة تطورات فى مجالات مختلفة من التقنيات السينمائية.

فقد كان التصوير بطريقة "تكنيكلر" يتطلب إضاءة أكبر مما كان يتطلبه التصوير بالأبيض و الأسود، مما أدى إلى ابتكار مصابيح كربونية أكثر قوة، والتى

كانت مستخدمة للتصوير بالأبيض و الأسود، و قد كانت هذه المصابيح الجديدة تتيح للمصورين السينمائيين تقليل فتحة العدسة خاصة العدسات واسعة الزاوية، وبهذه الطريقة يمكن أن يحصلوا على صورة واضحة و عميقة المجال فى آن واحد.

كما حدثت تطورات تقنية فى نفس الفترة أدت إلى ابتكار فيلم خام بالأبيض و الأسود أكثر حساسية، مما أتاح تعريضا كافيا للضوء بأقل فتحة للعدسة. و فى منافسة مع الصناع الألمان مثل "أجفا - أنسكو"، فإن شركة "إيستمان كوداك" زادت من حساسية الفيلم الخام، وجعلت حبيباته أقل نعومة، لتزيد حساسية الفيلم الخام "البانكروماتى" من شركة "ايستمان" من ASA ٢٠ أو DIN ١٤ فى عام ١٩٢٨، إلى ASA ٤٠ أو DIN ١٧ فى الفيلم السالب "سوبر إكس" من شركة "ايستمان" فى عام ١٩٣٥، ثم إلى ASA ٨٠ أو DIN ٢٠، ثم ASA ١٦٠ أو DIN ٢٣، فى عام ١٩٣٨ فى "بلاس إكس" و"سوبر إكس إكس" على التوالى، وهذا الفيلم السالب الأخير يحتوى على حبيبات تشبه حبيبات فيلم "سوبر اكس" لكن مع حساسية تعادل أربعة أضعاف حساسية الفيلم الأصلى.

(ملاحظة من المترجم : يعبر كل من ASA و DIN عن دليل لحساسية الفيلم من خلال معيار تعرضه للضوء المار من خلال العدسة، والمقياس الأول أمريكى وهو اختصار لمصطلح وضعه American National Standards Institute، و المقياس الثانى ألمانى وهو اختصار وضعه Deutch Industry Norm. والأرقام فى كل من المصطلحين تعبر عن حساسية الفيلم - بزيادتها تزداد الحساسية - وبالتالى إمكانية تقليل فتحة العدسة) .

وفى عام ١٩٣٩ بدأت تقنية تغطية العدسات بمواد خاصة، وسمحت بمرور ٧٥ % أو أكثر من الضوء خلال العدسة، ليسقط على الفيلم الخام داخل الكاميرا، مما سمح للمصورين السينمائيين بتقليل فتحة العدسة بدرجة أكبر ليتيح ذلك وضوحا أكبر فى الصورة. كما أن كاميرا "ميتشيل بى. إن. إكس" التى تم إنتاجها فى عام ١٩٤٣ - و إن لم يتم تصنيعها على نطاق واسع إلا فى عام ١٩٣٩ -

لعبت دورا تقنيا جديدا، فقد استغنت عن صناديق الكاميرا الخارجية المربكة (التى كانت تمنع أزيز دوران الكاميرا من أن يصل إلى الميكروفونات وبالتالى تمنع تسجيله على شريط الصوت)، وذلك من خلال صندوق داخلى للكاميرا ذاتها، وبهذه الطريقة فإنها لم تعد تحتاج إلى الصندوق الزجاجى الخارجى، الذى كانت الكاميرا توضع فيه، مما ساعد على مرور الضوء بزيادة تقارب العشرة بالمئة. إن هذه النتائج والتطورات يمكن أن ترى فى أعمال المصور السينمائى جريج تولاند للمخرج ويليام وايلر، مثل "الطريق المسدود" (١٩٣٧)، و"مرتفعات ويذرنج" (١٩٣٩)، و"أجمل سنوات حياتنا" (١٩٤٦)، وللمخرج جون فورد مثل "عناقيد الغضب" و"الرحلة الطويلة إلى الوطن" (١٩٤٠)، وللمخرج أورسون ويلز مثل "المواطن كين" (١٩٤١) .

ومثل التقنيات السابقة فإن تقنية البؤرة العميقة تعود جذورها للأيام الأولى للسنيما، فقد كانت لقطات لوميير التسجيلية خلال ستينيات القرن التاسع عشر تحتوى على عمق هائل فى مجال الرؤية، وقد كانت هذه الأفلام (والأفلام المشابهة) يتم تصويرها فى المواقع الخارجية باستخدام عدسات ذات بعد بؤرى قصير، وكمية وافرة من الضوء تسمح بصور"عميقة". ويرجع المؤرخ لوى كوموللى (١٩٨٠) اختفاء البؤرة العميقة مع بداياتها بسبب استخدام الفيلم الخام "البانكروماتى" فى عام ١٩٢٥، الذى وضع نظاما مختلفا للواقعية الفوتوغرافية، فطبقا لهذا النظام الجديد، كانت حساسية الفيلم الخام لطيف واسع من الألوان توحى بقدر أكبر من الواقعية، بينما كان العمق الضحل النسبى لمجالها والمظهر الأكثر نعومة (بالمقارنة مع الفيلم الخام "الأورثوكروماتى" الذى كان يستخدم فى الفترة السابقة) لا تختلف عن النظم السائدة فى فن التصوير الفوتوغرافى، لكن الأهم هو أن الفيلم "البانوكروماتى" أفقد السينمائيين الرغبة فى البحث عن عمق المجال مع نهاية الثلاثينيات، ولو كان منطق كوموللى يقترب من الصواب، فلأن البؤرة العميقة كانت نتاجًا غير مباشر للتغيرات التقنية التى حدثت فى فترة الانتقال للصوت.

الخمسينيات : الشاشة العريضة و الصوت المجسم

أدت عادة الجمهور فى الذهاب لمشاهدة الأفلام فى الثلاثينيات إلى نهاية فترة التجريب فى التقنيات الجديدة، فلم يعد هناك ضرورة للبحث عن ابتكارات تقنية مبهرة لجذب الجماهير، وبالتالى فإن أصحاب دور العرض لم يروا سببا لاستثمار المزيد من الأموال على طرق و أدوات عرض جديدة مثل تقنية الثلاثة أبعاد (3D) أو تقنية الشاشة العريضة. ومع ذلك فإن تناقص عدد الجمهور الذى يشاهد الأفلام فى فترة ما بعد الحرب حثت من جديد على البحث عن أشكال جديدة للعرض، مما أدى إلى إعادة إدخال تلك التقنيات السابقة.

ففى عام ١٩٤٨، كان معدل عدد الجمهور الذى يشاهد الأفلام كل أسبوع فى الولايات المتحدة يصل إلى ٩٠ مليونا، وكان ذلك رقما قياسيا، وفى عام ١٩٥٢ تراجع هذا المعدل إلى٥١ مليونا، كنتيجة مباشرة للتغيرات السكانية التى حدثت نتيجة اتجاه سكان المدن فى الولايات المتحدة – حيث توجد دور العرض السينمائية الكبرى – للإقامة فى الضواحى، كما أن العودة لنظام العمل بمعدل ٤٠ ساعة كل أسبوع، وتأسيس نظام الأجازات مدفوعة الأجر لأسبوع أو أسبوعين، وزيادة الدخل الفردى القابل للإنفاق، أدت جميعا إلى خلق أنماط جديدة من أساليب تمضية أوقات الفراغ، فقد هجر المتفرجون التسلية السلبية، مثل عادة الذهاب لمشاهدة الأفلام، وظهر ميلهم للتسلية التى تتضمن المشاركة الإيجابية، مثل زراعة الحدائق والصيد و صيد الأسماك و لعب الجولف و ركوب القوارب والرحلات. وهكذا احتلت هذه النشاطات مساحة أكبر فى أساليب تمضية أوقات الفراغ فى حياة متفرجى فترة ما بعد الحرب، بينما استطاع التليفزيون من جانب آخر أن يلبى احتياجاتهم للتسلية السلبية لفترات قصيرة.

ولقد استجابت صناعة السنيما الأمريكية لتلك الأنماط الجديدة فى التسلية بإتاحة أشكال للتسلية أكثر إيجابية، و تمنح المتفرج نوعا من المشاركة، وهى

الأشكال التى تمت صياغتها – فى جانب منها – من خلال مفاهيم حضور المسرح التقليدى، فقد تضمنت التقنيات الجديدة للسينيما اشتراك المتفرجين مع ما يرونه على الشاشة، أو إيهامهم بهذا النوع من المشاركة. لهذا كانت تقنية "السينيراما" التى بدأت فى سبتمبر ١٩٥٢ تعتمد على أن تقول للمتفرج : "إنك لن تحملق فى شاشة السنيما، لكنك سوف تجد نفسك داخل الصورة محاطا بالصورة و الصوت".

وعلى سبيل المثال، فإن إعلانات فيلم "شيطان بوانا" (١٩٥٢) الذى كان قد تم تصويره بطريقة (3D) كانت تتوجه للجمهور بطريقة مشابهة، ليثير اشتياقهم لحضور الفيلم على وعد بأن "الأسد سوف يكون فى حجرك و الحبيب بين ذراعيك"أما الإعلانات عن"السينما سكوب"التى بدأت مع العرض الأول لفيلم "الرداء" (١٩٥٣)، فقد أخبرت المتفرج بأن هذه التقنية: "سوف تضعك داخل الفيلم" كما أن الإعلانات عن تقنية"تود – ايه. أوه "فى فيلم"أوكلاهوما!" (١٩٥٥) أعلنت للمتفرج: "إنك سوف تكون داخل العرض"، فلقد كانت هذه التقنيات تحتفى بإحساس الحضور الذى توحى به هذه الأشكال التقنية السينيمائية، على طريقة: "و فجأة سوف تجد نفسك هناك... فى الأرض الشاسعة، وأنت تركب عربة فاخرة، حيث تعيش التجربة التى سوف تكون جزءا منها.. إنك فى أو كلاهوما !".

أما"السينيراما"التى كانت قد تطورت خارج صناعة السنيما بواسطة المبتكر فريد والر من لونج آيلاند، فقد حققت إحساسها المتميز بالمشاركة عن طريق ملء مجال رؤية المتفرج من الجانبين، حتى إن زاوية الرؤية كانت تصل إلى ١٤٦ درجة فى اتساعها، و ٥٥ فى ارتفاعها، ولقد تحقق ذلك من خلال التصوير بثلاث كاميرات ٣٥ مم متراكبة معا، كل منها مزودة بعدسة واسعة ٢٧ مم، و موضوعة جنبا إلى جنب بزاوية ٤٨ درجة بين الواحدة والأخرى، كما أن سرعة دوران الشريط فى كاميرا "سينيراما"كانت تصل إلى ٢٦ كادرا كل ثانية، لكى تقلل من الإحساس بارتعاش الوميض بين الخفوت والوضوح، كما أنها كانت تستخدم الفيلم الخام من مقاس ٣٥ مم ذى الستة ثقوب، بينما كان الفيلم الخام المعتاد ذا أربعة ثقوب فى كل كادر، أما فى دار العرض فقد كانت هناك ثلاث كاميرات، كل منها

فى حجرة منفصلة، تستخدم معا وفى تزامن لكى تعرض الثلاثة شرائط المختلفة من الفيلم على شاشة شديدة التقوس و الاتساع.

أما الصوت المجسم فقد كان يتم تسجيله بالطريقة المغناطيسية باستخدام خمسة أو ستة ميكروفونات، ليعاد عرضه بواسطة هندسة التحكم فى الصوت من خلال سبع سماعات فى دار العرض، خمس منها توضع خلف الشاشة، واثنتان على الجانبين. ولقد أدخلت طريقة التسجيل المغناطيسى للصوت إلى صناعة السينما من خلال أداة ألمانية بعد تحويرها تحويرا طفيفا، كان قد تم العثور عليها خلال الحرب، ففى عام ١٩٣٥ كان الألمان قد طوروا آلة تسجيل مغناطيسى للصوت تحمل اسم "ماجنيتيفون"، التى تستخدم شريطا من البلاستيك مغطى بمادة مغناطيسية على هيئة مسحوق، كما تم إحضار هذه الآلة إلى الولايات المتحدة فى عام ١٩٤٦، و بحلول عام ١٩٤٩ كانت شركة باراماونت تستخدم القواعد العلمية لآلة "ماجنيتيفون" لكى تطور أداة يمكن للشركة بها أن تتحول إلى طريقة الصوت المغناطيسى للتسجيل والتوليف، على الرغم من أنها – مثل بقية الشركات – استمرت فى عرض الأفلام بواسطة شريط الصوت الضوئى، لكى تتواءم مع دور العرض التى كانت ترفض أن تجهز نفسها بأدوات صوت جديدة.

وكان أول الأفلام الطويلة بتقنية "السينيراما" هو فيلم "تلك هى السينيراما" (١٩٥٢)، الذى حصد فى أرباحه ما يزيد على ٣٢ مليون دولار، على الرغم من أنه لم يعرض إلا فى عدد قليل من دور العرض بسبب المتطلبات المعقدة لهذا الشكل بالنسبة لآلات العرض، وكانت الأفلام الخمسة الأولى بطريقة "السينيراما" عبارة عن أفلام رحلات، ولقد ظل هذا الأمرعلى ذلك حتى عام ١٩٦٢، عندما بدأ استخدامها فى الأفلام الروائية الطويلة مثل فيلم "كيف تم الانتصار على الغرب".

ولقد استمرت طريقة "السينيراما"ذات الثلاثة شرائط حتى عام١٩٦٣، عندما تم استبدالها بطريقة "ألترابانافيجان"، وهى الطريقة التى تعتمد على شريط الفيلم الخام من مقاس ٧٠ مم، التى تستخدم نوعا من ضغط الصورة من خلال العدسات، وبذلك فإن المدى الواسع لتقنية "السينيراما" يمكن الاقتراب منه باستخدام شريط

واحد من الفيلم الخام. ولقد كان نجاح تقنية الثلاثة أبعاد (3D) نجاحا أقصر بكثير من تقنية "السينيراما"، حيث إن تقنية الثلاثة أبعاد لم تستمر إلا ثمانية عشر شهرا، من نهاية عام ١٩٥٢ إلى ربيع عام١٩٥٤، وخلال الخمسينيات كانت طريقة (3D) تعتمد على مرشحات "البولارويد" أكثر من اعتمادها على التسجيل على عدة شرائط الواحد فوق الآخر، لذلك كانت تقنية عالية التكاليف سواء بالنسبة للمنتجين أو أصحاب دور العرض، وأصبحت مرتبطة فقط بالأنماط التى تميل لمعالجة موضوعات معينة، مثل نمط فيلم الرعب "متحف الشمع" (١٩٥٣) أو "مخلوق من البحيرة السوداء" (١٩٥٤)، أو نمط فيلم الخيال العلمى مثل"لقد جاء من الفضاء الخارجى" (١٩٥٣)، أو فيلم الويسترن "روندو" (١٩٥٣) .

أما طريقة السينما سكوب التى أدخلت عن طريق شركة"القرن العشرون – فوكس"، فقد حاولت أن تحاكى السينيراما، لكنها سعت إلى أن تجعلها أكثر بساطة وفاعلية، بحيث استطاعت صناعة السينما أن تتبناها بشكل سريع. وحجر الزاوية فى طريقة السينما سكوب هو العدسة التى تضغط الصورة، والتى يرجع ابتكارها إلى عام ١٩٢٧ بواسطة العالم الفرنسى أونرى شيريتيان، وقد كانت هذه العدسة تقوم داخل الكاميرا بضغط الزاوية الواسعة للرؤية على فيلم مقاس ٣٥ مم، لكى تقوم عدسة مشابهة أخرى فى آلة العرض بإعادة الصورة إلى زاويتها الأولى لكى تصنع صورة بانورامية – ذات حبيبات قليلة – على الشاشة بحيث تظهر فى مقاس٢,٥٥ : ١ (وأحيانا كان يتم تقليلها إلى المقياس الشائع٢,٣٥: ١ عندما أضيف إليها شريط الصوت الضوئى فى عام ١٩٥٤. وعلى عكس طريقة السينيراما التى كانت تتطلب شريطا خاصا من الفيلم لكى يستخدم لوضع قنوات الصوت المغناطيسى المجسم عليه، فإن السينما سكوب استخدمت المادة الكيميائية المغناطيسية على الجانب من نفس الشريط من مقاس ٣٥ مم، وفى أربع قنوات صوتية، وهكذا استطاعت الاستغناء عن الشخص المسئول عن الصوت فى دار العرض.

لقد قام مهندسو شركة فوكس بوضع كل هذه المعلومات على شريط واحد من مقاس ٣٥ مم، وذلك بإعادة تصميم مساحة الإطار (أو الكادر)، بالإضافة إلى اختزال مساحة الثقوب على جانبى الشريط، ولكى تصنع ذلك فإن شركة فوكس استفادت من القدرة الأكبر على التحمل والمرونة التى يتمتع بها شريط الفيلم الخام المصنوع من مادة الأسيتات، الذى ظهر لأول مرة فى عام ١٩٤٩، لكى يصبح بديلا عن الفيلم الخاص المصنوع من مادة النيترات سريعة الاشتعال، الذى كان يعانى من التشقق والانكماش خلال عملية التحميض. كما أن السينما سكوب استفادت أيضا من الفيلم الخام الملون بطريقة "إيستمان" الذى كان قد ظهر فى عام ١٩٥٠، فقد كانت طريقة التكنيكلر التى تعتمد على ثلاثة شرائط خام وكاميرا خاصة غير قادرة على التكيف مع عدسة السينما سكوب، لذلك تحولت شركة فوكس إلى الفيلم السالب الملون بطريقة إيستمان التى تستخدم فيلما منفردا داخل الكاميرا ذات مقاس ٣٥ مم، وكان هذا الفيلم الخام يعتمد على الأبحاث التى قامت بها الشركة الألمانية "أجفا" حول الألوان فى عام ١٩٣٩، وتم تسويق الفيلم الخام الخاص بها تحت اسم "أجفا كلر"، الذى يشبه فيلم إيستمان فى كونه يحتوى على ثلاث طبقات من المستحلب، كل منها حساس للون أساسى مختلف، وخلال التحميض فإن الصبغات داخل كل طبقة تظهر بما يتطابق مع درجة التعريض لهاليدات الفضة على كل طبقة، وبذلك فإنها تظهر اللون الأصلى. لقد كان ظهور "إيستما نكلر" سببا فى انكماش قبضة التكنيكلر التى كانت قد وضعتها على إنتاج الفيلم الملون، وهو ما ساهم فى زيادة عدد الأفلام الملونة إلى حد كبير، ففى عام ١٩٤٥ كان ٨% فقط من كل أفلام هوليوود أفلاما ملونة، و لكن فى عام ١٩٥٥ قفزت تلك النسبة لتصبح أكثر من ٥٠% من عدد الأفلام.

وسرعان ما أصبحت السينما سكوب معيارًا جديدًا فى الصناعة، فعند نهاية عام ١٩٤٥ كانت كل الشركات فيما عدا باراماونت – التى طورت طريقتها الخاصة فى الشاشة العريضة المعروفة باسم "فيستافيجن" – قد تبنت شكل السينما

سكوب، وبحلول عام ١٩٥٧ كان ٨٥% من كل دور العرض فى الولايات المتحدة وكندا قد تم تجهيزها لكى تعرض أفلام السينما سكوب. وفى أوروبا والاتحاد السوفيتى واليابان فإن أدوات مشابهة للسينماسكوب وجدت طريقها للظهور، وهى التى تتضمن طريقًا مثل "ديالسيكوب"، "فرانسكوب" فى فرنسا، و"سوفيسكوب" فى الاتحاد السوفيتى، و"توهوسكوب" فى اليابان، وفى عام ١٩٥٨ قامت "بانا فيزيون" بتطوير عدسة ذات جودة عالية تقوم بضغط الصورة، التى تم تسويقها على نحو واسع فى بقية الصناعة السينمائية، وبحلول عام ١٩٦٧ تركت شركة فوكس طريقة السينما سكوب "لتتبنى طريقة بانافيزيون" فى إنتاج أفلام من مقاس ٣٥مم، كما استخدمت طريقة "تود - إيه. أوه" لإنتاج أفلام الشاشة العريضة.

ولم يكن كل صناع الأفلام يرحبون بالشكل الجديد للشاشة العريضة، فقد لاحظ سيدنى لوميت أن "جوهر أى عمل درامى هو البشر، ومن العلامات غير السوية أن هوليوود وجدت طريقة لتصوير البشر على عكس ماتم خلقهم تمامًا، فالسينما سكوب تجعل البشر أكثر سمنة وطولاً"، كما أن فريتز لانج أطلق نكتة على لسانه فى الحوار المكتوب له فى فيلم "الاحتقار" (١٩٦٣) من إخراج جودار، الذى كان يعتمد على طريقة "فرانسكوب" بالشاشة العريضة، وفى هذه النكتة يقول لانج إن السينما سكوب هى شكل مثالى لتصوير الثعابين والجنازات، وليس لتصوير البشر. ولكن عند نهاية العقد، كانت الشاشة العريضة أسلوبًا شائعًا، وأوحت لجيل جديد من الفنانين بإمكانيات تعبيرية جديدة، مثل المخرجين نيكولاس راى، وأوتو بريمينجر، والمصورين السينمائيين جوزيف لاشيل، وسام ليفيت.

كما أن طريقة "تود - إيه. أوه" حاولت أن تحاكى تجربة السينيراما فى استخدام العدسات شديدة الاتساع فى زاويتها، وفيلم عريض بين ٦٥ و٧٠مم، وثلاثين كادرًا كل ثانية فى سرعة دوران الشريط داخل الكاميرا وآلة العرض، وشاشة شديدة التحدب، وست قنوات صوتية مغناطيسية مجسمة. وقد استخدمت هذه الطريقة على نحو خاص لعرض الأفلام فى عروضها الأولى، أو لصنع الأفلام

ذات الميزانية العالية التى ينتظر أن تحقق أرباحًا هائلة، والتى يمكن أن تعرض بأسعار تذاكر باهظة فى دور عرض خاصة، لكنها فتحت الطريق أمام طرق أخرى لاستخدام شرائط من مقاس ٦٥ أو ٧٠ مم، مثل طريقة "كاميرا ٦٥" فى شركة متروجولدوين ماير فى فيلم "بن هور" (١٩٥٩)، وطريقة "بانافيزيون ٧٠" فى فيلم "تمرد على السفينة باونتى" (١٩٦٢)، وطريقة"سوبر تكنيراما ٧٠" فى فيلم "سبارتاكوس" (١٩٦٠) .

وعلى الرغم من أن الشاشة العريضة أصبحت معيارًا جديدًا من معايير صناعة السينما، فإن شريط الصوت المغناطيسى المجسم سرعان ما اختفى كتقنية جديدة، فقد استخدمته دور العرض كوسيلة لجذب المتفرجين، ولكن أصحاب دور العرض المستقلين رفضوا أن ينفقوا تكاليف إضافية تتضمن تجهيز دور العرض الخاصة بهم للصوت المسجم. وفى نفس الوقت فإن المتفرجين اعتادوا على سماع الحوار الذى ينطلق من مكبر الصوت الذى يتوسط دار العرض، وأبدوا نوعًا من الرفض للحوار الذى يتم سماعه من جهات مختلفة، أو الذى ينتقل من مكبر صوت إلى آخر. لقد كان شريط الصوت ذو الخمس أو الست قنوات الذى يصحب الأفلام العريضة يتيح توزيعًا أكثر اتساقًا للحوار، وأرضى رغبات المتفرجين فى الأفلام المبهرة، لكن الصوت ذا الثلاث والأربع قنوات مع الأفلام العادية لم ينجح فى الانتشار.

لقد كانت التقنيات المختلفة للإنتاج والعرض التى دخلت عالم السينما خلال الخمسينيات تشكل ثورة فى طبيعة تجربة المشاهدة السينمائية، فقد كان المتفرجون فى البداية مبهورين بصور الشاشة العريضة الملونة التى تعرض أمامهم على شاشات عريضة محدبة، وتتم مصاحبتها بصوت مغناطيسى مجسم متعدد القنوات، وإذا كان من الممكن القول بأن السينما بدأت كبدعة مع عروض "صندوق الدنيا" بطريقة "كينيتوسكوب"، ومع عرض الصور المتحركة على شاشة كبيرة داخل دار للعرض لجمهور كبير، فإن انفجار التقنيات الجديدة خلال الخمسينيات يصل إلى

درجة إعادة اختراع السينما، فمنذ التحول للصوت، قامت الأفلام بعـــدها وللمـــرة الأولى بإضافة هذا الكم الهائل من الإبهار للوسيط السينمائى، بحيث تثير المتفرجين باستعراض قوتها وإمكاناتها فى التأثير عليهم. ولقد كانت الثورة التى حـــدثت فـــى الخمسينيات تمثل الفصل الأخير فى محاولة السينما كوسيط فنى لكى تستعيد – من خلال التقنيات الجديدة، وإعادة تشكيل طرق التصوير والعرض، قدرتها الأصـــلية على إثارة المتفرجين.

جريج تولاند (١٩٠٤ ـ ١٩٤٨)

ربما كان أهم المصورين السينمائيين فى هوليوود خلال عصرها الكلاسيكى هو جريج تولاند، فمن المؤكد أنه كان أكثرهم تأثيرًا وإبداعًا، فقد كـان المـصور السينمائى الهوليوودى الوحيد الذى ارتبط اسمه بأسلوب فوتوغرافى خـاص بـه، وبأعمال كاميرا مبدعة، كانا العنصر الحيوى فى تطوير واقعية أسـلوبية شـديدة الخصوصية ولدت فى فترة الذروة من عصر هوليوود الذهبى قبيل بداية الحـرب العالمية الثانية.

لقد كان جريج تولاند هو "الطفل المعجزة". ولد فى ١٤ مـايو ١٩٠٤ فـى شارلستون بولاية إيلونيس، ليبدأ حياته فى عالم السينما وعمرة خمسة عشر عامًـا كواحد من السعاة، لكنه أصبح خلال عام واحد مساعدًا للمصور، وعندما بلغ الثانية والعشرين أصبح مساعدًا للمصور السينمائى جورج بارنز الـذى صـار أسـتاذه لسنوات عديدة. وببلوغ تولاند السابعة والعشرين كان أصغر "مـصور أول" فـى هوليوود، وتم قبوله كعضو فى "الجمعية الأمريكية للمصورين السينمائيين" (ASC) عندما كان فى الثلاثين من عمره، وعندئذ كان قد تم الاعتراف به على نطاق واسع كأكثر المصورين فى هوليوود كفاءة وإبداعًا، وكحرفى بارز خبير فى التعامل مع كل التحديات العملية والتقنية والفنية.

وكانت الشخصية المهمة فى حياة تولاند الفنية هى المخرج المـستقل سـام جولدوين الذى قام تولاند بتصوير سبعة وثلاثين فيلمًا من إنتاجه فـى الثلاثينيـات والأربعينيات، وكان أكثر هذه الافلام من نوعية "الأفلام المحترفة" التـى تكـسب المنتج سمعه طيبة، واشترك فيها العديد من المواهب فى فن السينما، ولقـد تعاقـد جولدوين مع تولاند خلال تلك الفترة، وسمح له بحرية إبداعية كبيرة، وقام بتمويل

أبحاثه التقنية وتجاربه فى الضوء والعدسات، كما أنه ساعد تولاند على الاحتفاظ بوحدة خاصة به للتصوير تتضمن مساعدى الكاميرا وأدوات التصوير.

لكن الأهم فى علاقة تولاند مع جولدوين هو أنها ساعدته على أن يعمل بانتظام مع ويليام وايلر الذى اشترك معه فى أفلام "هؤلاء الثلاثة" (١٩٣٦)، "تعال وخذها" (١٩٣٦)، و"الطريق المسدود" (١٩٣٧)، و"مرتفعات ويذرنج" (١٩٣٩) الذى نال عنه جائزة الأوسكار، و"رجل من الغرب" (١٩٤٠) و"ثعالب صغيرة" (١٩٤١) و"أجمل سنوات حياتنا" (١٩٤٦)، ولقد كانت أعماله مع وايلر فى نهاية الثلاثينيات هى التى بدأ فيها تولاند فى تطوير أسلوبه لكى يعمل بشكل منتظم فى مجال التكوين فى العمق، واستخدام المستويات المتعددة للحدث، والديكورات الداخلية المسقوفة، وطريقة التصوير بالتظليل، ولقد احتاجت هذه التجارب لفيلم خام أكثر حساسية، وتقنيات إضاءة مبتكرة، وعدسات كاميرا تستطيع الحفاظ على مدى واسع من الثورة.

كما قام تولاند بتنقيح أسلوبه الفوتوغرافى المميز فى فيلمين مع جون فورد: "عناقيد الغضب" (١٩٤٠) و"رحلة العودة الطويلة إلى الوطن" (١٩٤٠)، لكن عمله فى فيلم "المواطن كين" (١٩٤١) هو الذى جعل أسلوب تولاند أكثر شهرة ووضوحًا لينال الاعتراف ببراعته من الجميع، وعلى الرغم من أنه كان يقوم بإرساء هذه الطرق فى تكوين أسلوبه فى أفلامه مع وايلر وفورد، فإن تولاند مع فيلم "المواطن كين" كان قادرًا على الجمع بين كل اهتماماته التقنية والأسلوبية فى فيلم واحد، فلقد اعتبر "المواطن كين" فرصة للتجريب على نطاق واسع. وفى يونيو ١٩٤١ ظهرت مقالة فى مجلة "بوبيولار فوتوجرافى" تحت عنوان" كيف حطمت القواعد فى "المواطن كين"؟ يشير فيها تولاند إلى أن "طريقة التناول الفوتوغرافية... كان قد تم التخطيط لها قبل البدء فى تصوير الفيلم بفترة طويلة، وهو ما كان فى حد ذاته أكثر الأشياء غير التقليدية فى هوليوود". وذلك عند ما لم يكن أمام المصورين السينمائيين فى العادة إلا أيام قليلة لتحضير تصوير أفلامهم. ولقد قام روبرت إل.

كارينجر فى دراسته العميقة حول إنتاج الفيلم بالكتابة عن أن ويلز وتولاند "تناولا الفيلم معًا بحماس ثورى"، وأن "ويلز لم يقم فقط بتشجيع تولاند فى الإبداع والابتكار لكى يحقق مؤثرات متميزة كان يبحث عنها ويلز، مثل اللقطات الطويلة من موقع كاميرا ثابت، حيث تدور الدراما فى مستويات متعددة من عمق المجال، وكذلك بتوزيع الإضاءة بشكل متقطع على كل مساحة داخل الديكورات الواسعة، ولقد استخدم مصابيح القوس الكربونية أكثر من استخدام المصابيح المتوهجة لكى يحقق تأثير التظليل، كا استخدم تغطية العدسات بمادة خاصة لكى يتحاشى الوهج تحت تلك الظروف الصعبة من الإضاءة. لقد كان يدرك أن الشكل والمضمون فى فيلم "المواطن كين" ليسا تقليديين على الإطلاق، بنفس إدراك ويلز، لذلك اقتضى الأمر منهما أن يقضيا الأيام الأولى من التصوير فى التجارب.

وبينما استحق تولاند ترشحيًا للأوسكار عن فيلم "المواطن كين"، فإن التعاون مع ويلز، وأسلوبه البصرى غير التقليدى، كان سببًا فى الإيحاء بأن عمل تولاند كان غريبًا ومرهقًا، لذلك عانى – مثل ويلز– من التوازن الصعب فى السينما التجارية بين الإبداع الفنى الذاتى والنزعة الحرفية التى تنكر ذاتية الفنان، ولقد استطاع تحقيق هذا التوازن فى فيلمه التالى مع وايلر "ثعالب صغيرة" الذى أظهر أسلوب تولاند الخاص، فى نفس الوقت الذى أكد على مرونته الحرفية. (فى لحظة الذروة من الفيلم، تموت شخصية هربرت مارشال بسبب نوبة قلبية فى خلفية الكادر، بينما تكون شخصية بيتى ديفيز فى المقدمة لا تفعل شيئًا سوى أن تقف. إن التكوين هنا شديد البراعة على نحو يحمل بصمة تولاند الخاصة. ولكن مع ملاحظة واحدة تستحق الانتباه، وهى أن شخصية مارشال كانت بعيدة عن البؤرة قليلاً) .

ومع اندلاع الحرب العالمية الثانية قام تولاند باصطحاب جون فورد إلى جنوب المحيط الهادى فى رحلة مع فرع التصوير السينمائى للقواعد البحرية، حيث قاما بتصوير عدة أفلام تسجيلية حربية، كان من بينها "٧ ديسمبر"، وهو التعاون مع فورد الذى نال جائزة أوسكار عن أفضل فيلم تسجيلى فى عام ١٩٤٣، وبعد

الحرب عاد تولاند للعمل مع المنتج جولدوين، وخاصة مع المخرج وايلر فى فيلم "أجمل سنوات حياتنا" (١٩٤٦)، كما كان وايلر قد صنع عدة أفلام تسجيلية خلال فترة الحرب، وهو ما جعل تعاونه مع تولاند يحمل بصمة واقعية ذات مسحة تسجيلية، لكن تولاند لم يجد إلا فرصة ضئيلة لكى يطور من أسلوبه الفوتوغرافى فى هوليوود فى فترة ما بعد الحرب. وفى سبتمبر ١٩٤٨ توفى تولاند بنوبة قلبية وعمره أربعة وأربعون عامًا.

"توماس شاتز"

من قائمة أفلامه:

"هؤلاء الثلاثة" (١٩٣٦)، "تعــال وخــذها" (١٩٣٦)، "الطريــق المــسدود" (١٩٣٧)، "مرتفعات ويذرنج" (١٩٣٩) ."إنترمتزو" (١٩٣٩)، "رجل من الغــرب" (١٩٤٠)، "عناقيد الغضب" (١٩٤٠)، "رحلة العودة الطويلة إلى الوطن" (١٩٤٠)، "ثعالب صغيرة" (١٩٤١)، "المواطن كــين" (١٩٤١)، "أجمــل ســنوات حياتنــا" (١٩٤٦) .

أفلام التحريك

بقلم : ويليام موريتز

العصر الذهبى لأفلام الكارتون الأمريكية

من أجل تلبية الهوس العالمى على "ميكى ماوس" (الذى أشعلته حملة التسويق البارعة التى اتبعت نفس خطة بات سوليفان فى استغلال شخصية "القط فيليكس" التى ابتكرها أوتو ميسمير)، صنعت أستوديوهات ديزنى مئة فيلم كارتون من بطولة ميكى ماوس خلال عشر سنوات بين عامى ١٩٢٨، ١٩٣٧، وخلال تلك الفترة أصبحت شخصيته شيئًا فشيئًا أكثر تجانسًا وإنسانية، فقد كان ميكى الأصلى فى أفلام أب إيواركس مثل "بلين كريزى" و"القارب التجارى ويلى" له أطراف نحيلة وشخصية شريرة يمكن أن تعذب القطط وتضايق النساء، بينما كان ميكى فى مرحلته الأخيرة قد أصبح شخصية لطيفة مكتملة. ومن حسن الحظ أن أفلام ميكى الكارتونية قد ولدت شخصيات أخرى مثل "بلوتو" و"جوفى" و"دونالد داك" الذين قاموا ببطولة الأفلام الكارتونية الخاصة بهم حتى منتصف الخمسينيات، وفى الحقيقة أن أفضل أفلام ميكى ماوس الأخيرة كانت من بطولة هذه الشخصيات مثل "فرقة الموسيقى" (١٩٣٥)، و"منظفو الساعات" (١٩٣٧)، التى تستغل حيوية دونالد وجوفى بنفس القدر الذى تصنعه مع شخصية ميكى. ومن حسن الحظ أيضًا أن أب إيواركس قام بخلق سلسلة ثانية موازية من أفلام الكارتون الناطقة مع فيلمه "رقصة الهيكل العظمى" (١٩٢٨)، وسلسلة "السيمفونيات السخيفة" التى اكتشفت موضوعات غنائية غريبة من الفولكور والطبيعة. ولأن هذه السلسلة كانت بعيدة عن التوليفة المعتادة فى أفلام الكارتون، التى تعتمد على النكتة، فإنها أعطت مجموعة ديزنى من الفنيين الفرصة فى التجريب وتنمية قدراتهم فى التحريك، وقد حصلوا على جوائز الأوسكار بشكل منتظم، مثلما هو الحال فى الأفلام الملونة "أزهار وأشجار" (١٩٣٢)، و"ثلاثة جنازير صغيرة" (١٩٣٣) التى قام ببطولتها شخصيات متنوعة للأبطال من الحيوانات، وأيضًا فى فيلم "السلحفاة والأرنب" (١٩٣٥) و"ابن العم الريفى" (١٩٣٦) و"الطاحونة القديمة" (١٩٣٧) التى استخدمت مؤثرات تعطى

إيحاء بعمق المجال وتعدد مستويات الرؤية، بالإضافة إلى أفلام "الثور فيرديناند" (١٩٣٨) و"البطة الدميمة" (١٩٣٩) .

ولقد كانت التطورات التقنية التى تم اكتشافها فى سلسلة "السيمفونية السخيفة" تنبع فى جانب منها من التنافس مع "أستوديو فلايتشر"، وهى من بين مجموعة شركات أفلام التحريك التى استطاعت أن تبقى على قيد الحياة فى فترة السينما الناطقة، التى استمرت فى إنتاج أفلام كارتون ممتازة فى بداية الثلاثينيات، وعلى عكس أفلام ديزنى التى كانت تميل على نحو متزايد للإيهام بحياة شخصياتها فى تقنياتها فى التحريك، فإن أفلام فلايتشر الأولى وجدت متعة بالغة فى النزعة الأسلوبية والكاريكاتير والتحولات غير الواقعية، والقوالب الدائرية المتكررة، والتطورات غير المنطقية التى تبدو من السمات المميزة لفن التحريك، فإن شخصية "أليس" فى فيلم ديزنى تبدو دنيوية وحية بالمقارنة مع شخصية "كوكو" فى أفلام فلايتشر، التى تبدو شخصية سيريالية مغامرة تقوم بأعمال خيالية كما فى فيلم "عرض الأزياء" (١٩٢١)، أو فى رحلة هربه من السجن فى فيلم "كوكو المحكوم عليه" (١٩٢٦)، أو عندما تدفن مدينة ما نهاتن تحت طوفان من رجال الشرطة الذين يركبون الدراجات النارية. ولقد ابتكر ديف فلايتشر طريقة "روتوسكوب" (التى تعتمد على الطباعة على لوح نحاسى محفور عليه الأشكال التى تملأ بالحبر لتطبع فوق الورق بواسطة الضغط، وبذلك فإن الرسوم تعطى تأثيرًا مسطحًا خاليًا من العمق أو الإحساس بالأبعاد الثلاثة)، وهى الطريقة التى استخدمها لكى يجعل الشخصيات الكارتونية تحاكى التصرفات الإنسانية الغريبة، بينما استخدم ديزنى "الروتوسكوب" لكى يخلق على العكس أشكالا إنسانية ذات مظهر واقعى. وعندما قام أستديو فلايتشر فى عام ١٩٤٣ بإدخال طريقة بصرية مجسمة تعطى إحساسا بالعمق الواقعى باستخدام نماذج ذات ثلاثة أبعاد خلف الشخصيات المرسومة على لوحات، فإن ديزنى صنع شيئا مماثلا عن طريق استخدام الكاميرا ذات المستويات المتعددة، التى تعطى إحساسا مشابها بالعمق من خلال حركة اللوحات الشفافة الموضوعة فوق بعضها البعض. (لقد كان فنانو التحريك المستقلون مثل لوتيه راينجر، و برتولد بارتوش، قد أنجزوا ذلك التأثير منذ بداية العشرينيات) .

لقد كانت عبقرية مجموعة فلايتشر لا تكمن فقط فى التقنيات، و إنما أيضا فى قدرتهم على ربط العناصر الخيالية المدهشة بنوع من المجاز ذى الدلالة، على النحو الذى نراه فى "الحواديت"الكلاسيكية، التى تكشف دائما عن الحقيقة الداخلية فى الحياة الإنسانية. وبينما كان فيلم ديزنى "أزهار وأشجار" يدور حول ميلودراما تقليدية لرجل عجوز شرير يقف ضد العشاق الصغار (الذين ينجحون فى النهاية فى الزواج)، و كانت هذه الميلودراما تحدث على صور النباتات، فإن شالموس كالهان من أستديو فلايتشر قام فى عام١٩٣١ بصنع فيلم "زوج البقرة" الذى يستخدم العلاقة بين السلوك الإنسانى والحيوانى على نحو بارع، لكى يفضح الزيف وراء أسطورة مصارعة الثيران، ولينتهى الفيلم برقصة باليه رشيقة للثور.

وفى فيلم "موس الغامض" (١٩٣٠) خلق ويلارد بوسكى وتيد سيزر فيلما ناجحا من بطولة الشخصية الجديدة "بيتى بوب" ذات الجاذبية الجنسية (التى ظلت محتفظة بأذنى كلب)، والتى تقع فى الحب مع "بيمبو الساحر" الذى يرقص على موسيقى كاب كالواى، لكنه يتحول فى النهاية إلى إنسان آلى. وسحر "بيمبو" الغامض ينبع فى جانب منه من تحولاته الدائمة، التى تسير وفقًا لمنطق السرد، كما يبدو فى المشهد الذى يقوم فيه قلبه ذو القناع بإطلاق السهام على قلب "بيتى" لكى يسرقه. ثم قام بوسكى بالتعاون مع رالف سومرفيل بصنع سلسلة تحمل اسم "مينى" (١٩٣٢)، التى تعتبر من أعظم أفلام التحريك، حيث تهرب بيتى من البيت بسبب تسلط أبويها، ولكنها تقابل – حيث تختفى فى كهف – شبحًا يقوم بغناء الأغنية التى تحمل اسم الفيلم، مع صور توضح الخدع الشريرة لعالم المدينة، والسلوك العاق للأطفال، عندما تقوم القطط الصغيرة بالرضاعة من ثدى أمها حتى يجف، أو عندما تعطيهم زجاجة يحولونها إلى "نارجيلة"، بينما يقوم المجرمون من الأشباح بإعادة تمثيل ارتكاب الجرائم، ليتحركوا من خلال قضبان السجون، ويستمتعوا بالإعدام على الكرسى الكهربائى، ويسخروا من السلطات، بينما يعاودون ارتكاب جرائمهم مرة بعد أخرى. إن الشبح هنا يتم رسمه بطريقة "الروتوسكوب" المسطحة، والتى تؤكد على السمات الكارتونية له، التى تتلاءم مع الخلفيات المرسومة بألوان الماء

بحيث تعطى جوا سيرياليًا، يسمح لأيدى الهيكل العظمى أن تمتد وتقبض على الطفلة من بين جدران الكهف.

ولقد حقق فيلم "مينى" نجاحًا هائلاً حتى إنه أثار الاهتمام بصنع جزء ثان منه، ليتولى الأمر دونالد"دوك"كراندال الذى كان متخصصًا فى أفلام الكارتون التى يتألف كل منها من أغنية شعبية تمتد طوال الفيلم، وتتحول فيها الكلمات إلى سلسلة من التوريات و"الأحاجى". وكان فيلم "الأميرة البيضاء" (١٩٣٣) الذى صنعه كراندال ليست له علاقة كبيرة بالحدوتة الأصلية، لكنه يحتوى على سلسلة لاتتوقف من الأحداث المشوقة والمرعبة، من خلال نمر بصرية، وليس هناك من سبب منطقى فى الفيلم يجعل الأقزام السبعة، وكوكو، وبيمبو، وبيتى بوب، والملكة الشريرة الساحرة، يذهبون جميعًا إلى كهف، وإن كان السبب الوحيد هو أن يقوم كوكو بالرقص على موسيقى كاب كالواى، حيث يتحول هو نفسه إلى كلمات أغنية توحى بإحساس مبهج، كما أن حوائط الكهف، التى تبدو هنا أقل براعة من فيلم "مينى" – تصور الجمل والعبارات التى تحاكى شكل طاولة يلعب عليها المغامرون، أو شكل هيكل عظمى يحمل مخدرات ومشروبات. وفى آخر هذا العام قام بيرنى وولف مع توم جونسون بصنع فيلم تحريك آخر على موسيقى كاب كالواى، وهو "الرجل العجوز من الجبل"، الذى كان واحدًا من أسوأ أفلام فلايتشر؛ لأنه جاء ساذجًا وفارغًا من المعنى، ولايبدو إلا كونه مجرد محاكاة للهياكل العظمية التى سبق لها الظهور فى الأفلام الكارتونية مرسومة على حوائط الكهف، بينما يتضمن الفيلم قصة مهلهلة عن بيتى بوب التى تزور رجلاً شريرًا خادع المظهر، يفزع المدينة عندما يترك وراءه أينما ذهب أطفالاً غير شرعيين.

إن هذا الضعف فى المستوى الفنى للفيلم لايعكس فقط إجهاد طاقم الإنتاج المضطر لصنع عدد كبير من الأفلام، ولكن أيضًا بسبب القيود الأكثر صرامة التى فرضها "ميثاق الإنتاج" (الرقابة)، التى أدت إلى انتهاء شعبية بيتى بوب، عندما تطلبت أن تخفى هذه الشخصية جاذبيتها الجنسية فأصبحت امرأة مملة لها كلب وجد عجوز. لذلك فإن أستوديو فلايتشر حوّل اهتمامه إلى نجم جديد هو "باباى"

(ومن حسن الحظ أن ميثاق الإنتاج لم يكن يحظر القسوة والعنف)، حيث تم صنع مايزيد على مئة فيلم كارتون ناجح، وهو ماأدى إلى خلق نمط كارتونى جديد يعتمد على إلحاق الأذى بالآخرين، وهو النمط الذى ازدهر فى المحاكاة التى قامت بها شركة مترو جولدوين ماير فى سلسلة "توم وجيرى" (من إنتاج وإخراج بيل هانّا وجوباربرا) فى الفترة مابين ١٩٤٠ إلى ١٩٦٧، وسلسلة "تويتى وسيلفستر" (من صنع بوب كلامبيت وفريتز فريلينج) فى الفترة مابين ١٩٤٤ إلى ١٩٦٤، وسلسلة "رود رانر وكويوت" (من إنتاج وإخراج شاك جونز) فى عام ١٩٤٩ وفى الفترة مابين ١٩٥٢ إلى ١٩٦٦.

ولقد ازدهرت وحدة أفلام الكارتون لدى شركة وارنر فى الوقت الذى كان فيه أستوديو فلايتشر قد بدأ فى الانحدار، فبعد بدايتين غير متوقعتين (هما: "بوسكو" وهو النمط الأمريكى الأفريقى (الزنجى) الذى صنعه فنانا ديزنى السابقان هيوهارمان ورودى أيزينج بين عامى ١٩٣٠، ١٩٣٣، وشخصية "بادى" الكارتونية إلى صنعها فريتز فريلينج بين عامى ١٩٣٣ و١٩٣٥، وكلا الشخصيتين الكارتونيتين تحاكيان "بيمبو" الذى صنعه فلايتشر)، قامت شركة وارنر خلال عام ١٩٣٦ بالتعاقد مع تيكس أفيرى وفرانك تاشلين – وهذا الأخير كانت له خبرة فى أفلام هال روش الكوميدية الحية – حيث قام الاثنان بنزعتهما الفنية الثورية بتعزيز أفلام وارنر الكارتونية بطريقة أصيلة، وهى استخدام الشخصية الجديدة، "بوركى بيج" فى محاكاة سينمائية ساخرة وسريعة الإيقاع للسلوك الإنسانى. ولقد لحق بوب كلامبت بهما فى عام ١٩٣٧، وكذلك شاك جونز فى عام ١٩٣٨، لكى يشتركوا معًا فى خلق ثلاث شخصيات كارتونية لاتنسى: "دافى داك" و"إيلمار فاد" و"باجز بانى"، وهى الشخصيات التى سوف تعيش حياة فنية مزدهرة لفترة طويلة حتى الستينيات. ومن الملامح الفنية لهذه الأفلام سلسلة النكات التهريجية التى ترتبط معًا من خلال حبكة متماسكة، والمحاكاة الساخرة للشخصيات الشهيرة، ومخاطبة الجمهور بشكل مباشر، وهى الملامح التى كانت تميز أسلوب فلايتشر، واستمرت فى الاستخدام عن طريق وارنر، بالإضافة إلى أن تنوع المواهب كان ضمانًا لاستمرار تدفق الأفكار، كما يبدو فى الأفلام الكلاسيكية المتميزة الثلاثة التى كان

أولها "دافى داك فى هوليوود" (١٩٣٨)، حيث يجعل أفيرى من دافى المهووس شخصية تثير الاضطراب خلال تصوير أحد الأفلام الروائية، ثم يقوم دافى بتوليف مجموعة من اللقطات المأخوذة من جرائد سينمائية حية على نحو ساخر لكى تعرض بدلاً من الفيلم الروائى. ثم جاء فيلم "يجب أن تكون فى عالم الأفلام" (١٩٤٠) حيث يقوم فريلينج بجعل دافى يتحدث إلى بوركى لكى يستقيلا من شركة وارنر، ولكن (وهو ما نراه من خلال مشهد حى) يقوم المنتج ليون شليزينجر بإعادة التعاقد مع بوركى مرة أخرى، بعد أن يكون قد خاض مغامرة مدمرة فى أستديو منافس. وأخيرا يأتى فيلم "العرض التمهيدى لفيلم بوركى" (١٩٤١) حيث يقوم أفيرى بجعل بوركى يصنع فيلمه التحريكى بنفسه، الذى يشبه الشخصيات المرسومة عن طريق الأطفال، كمجموعة من العصى المتلاصقة.

وبينما كان هناك قدر كبير من النوستالجيا يحيط بتلك الفترة باعتبارها العصر الذهبى لأفلام التحريك – وفى الحقيقة أن الطلب على أفلام كارتون جديدة كل أسبوع فى الآلاف من دور العرض جعل شركات أفلام التحريك العشرة فى هوليوود تستمر فى الإنتاج – فإن العدد الأكبر من أفلام الكارتون التى صنعت خلال تلك الفترة تظل متوسطة القيمة، فقد ظلت سلسلة "تيرى تون" مستمرة فى صنع أفلامها بطريقة الفيلم الصامت لكى تصنع مئات الآلاف الكارتونية حتى عام ١٩٦٨، وهى الأفلام التى لا تبقى فى الذاكرة طويلا، وربما كانت ذروة هذه الأفلام هى سلسلة "مايتى ماوس" و"هيكل وجيكل" فى الأربعينيات والخمسينيات. كما استمر والتر لانتز فى إنتاج أفلام عن شخصية تنتمى لأفلام ديزنى الصامتة، هى "أوزوالد الأرنب" حتى عام ١٩٣٨، بالإضافة إلى شخصية "الباندى آندى" و"وودى وودبيكر المزعج" (الذى تم تصميم شخصيته على نحو قريب من شخصية دافى داك المهرج)، وهى الشخصيات التى ظهرت فى عام ١٩٤٠، أما شخصية "شيلى ويلى" فقد ظهرت خلال الخمسينيات. وعلى الرغم من أن لانتز استمر فى صنع أفلام الكارتون حتى عام ١٩٧٢، فإن مستوى الإلهام و الإبداع وخفة الظل والتصميم تراجع كثيرا إلى مستوى أقل من ديزنى و عائلة فلايتشر و شركة

وارنر. كما أن شركة فان بيورين ظلت تصنع أفلامها الخيالية على طريقة السينما الصامتة حتى منتصف الثلاثينيات، بالإضافة إلى أن شركة كولومبيا استمرت في صنع سلسلة الكارتون الباهتة التى تفتقد الحيوية عن شخصية "كريزى كات" حتى عام ١٩٣٩.

ديزنى و فيلم التحريك الروائى الطويل

بدأ ديزنى أول أفلامه الروائية الطويلة بأسلوب التحريك "الأميرة البيضاء والأقزام السبعة" فى عام ١٩٣٤، عندما كان فى ذروة نجاحه بسلسلة "ميكى ماوس" و"السيمفونيات السخيفة"، و قبل الانتهاء من الفيلم فى ديسمبر ١٩٣٧ (تقريبا فى نفس الوقت الذى كان ملائما للعرض التمهيدى فى الكريسماس فى لوس أنجليس، قام ديزنى بتوظيف ما يزيد على ٣٠٠ فنان للتحريك لرسم الشخصيات و تصميم المناظر و تحريك الخلفية و المؤثرات الخاصة. لقد كان هذا يعنى تعليم العديد من الفنانين الشباب فى عالم التحريك، بالإضافة إلى جلب أفضل المواهب من الشركات الأخرى، مثل شاموس كالهان، آل أوجستر، تيد سيزر، وجريم ناتويك (الذى كان قد صمم شخصية "بيتى بوب")، والذين جاءوا جميعا من أستديو فلايتشر. ولقد تم رسم اسكتشات موحية بواسطة الفنانين الأوروبيين جوستاف تينجرين وأ لبرت هيرتز، وهى الإسكتشات التى تحولت على شريط الفيلم لتثير السحر والبهاء والرعب بواسطة فرق تتضمن فنانين مستقلين مثل آرت بابيت وجون هابلى، وبيل تيتلا (وكانوا هم جميعا الذين سوف يتركون ديزنى فى إضراب عام ١٩٤١)، بالإضافة إلى مجموعات متماسكة من الفنانين الذين استمروا فى صنع أفلام ديزنى التالية: جيم ألجر، كين آندرسون، ليس كلارك، كلود كوتس، بيل كورتيل، جو جرانت، ويلفريد جاكسون، أولى جونستون، ميلث كال، وارد كيمبال، إيريك لارسون، هام لوسكى، فريد مور، ويلى رايترمان، وفرانك توماس.

وعلى الرغم من أن فيلم"الأميرة البيضاء و الأقزام السبعة" لم يكن أول أفلام التحريك الروائية الطويلة (فقد كانت شركة إيديرا قد صنعت ثمانية أفلام تتضمن"الأمير أحمد – ١٩٦٢"من إخراج راينيجر، و"حدوتة ثعلب – ١٩٣٠"من إخراج ستارويتش، و"جاليفر الجديد – ١٩٣٥"من إخراج ألكسندر بوبوشكو)، فإنه حقق نجاحا كبيرا (تضمن الحصول على جائزة أوسكار خاصة)، كما ترك تأثيرا هائلا على صناعة أفلام التحريك. وهكذا تم سحب المواهب من عالم أفلام الكارتون القصيرة لإنتاج أفلام التحريك الطويلة فى كل مكان، فقد أصرت شركة باراماونت على أن تبدأ مجموعة فلايتشر فى صنع فيلم منافس، وشجعت انتقالهم من نيويورك إلى ميامى حيث التكلفة أقل، ليصنعوا فيلمين طويلين هما"رحلات جاليفر" (١٩٣٩) و"مستر باج يذهب إلى المدينة" (١٩٤١). وعلى الرغم من أن فيلم "جاليفر" كان محاكاة واضحة لفيلم "الأميرة البيضاء" ولكن بدون سحره، فإنه حقق نجاحا، لكن فيلم "مستر باج" – على الرغم من تفوقه الفنى (حيث إنه تضمن روح فلايتشر فى أفلامه فى نيويورك) – فقد تم عرضه الأول فى ديسمبر ١٩٤١ (قبل دخول الولايات المتحدة معترك الحرب العالمية الثانية مباشرة) ولم يحقق نجاحا لكن مجموعة فلايتشر استمرت فى صنع الأفلام القصيرة التى تضمنت ما يزيد على اثنى عشر من أفلام الكارتون التى تدور فى العصر الحجرى (وهى التى تسبق أفلام "عائلة فلينستون" فى الستينيات)، ولكن مجموعة فلايتشر لم تحقق نجاحا إلا فى تسعة عشر فيلما كارتونيا عن شخصية "سوبر مان" التى ظهرت من عام ١٩٤١ حتى أغلق الأستديو أبوابه فى عام ١٩٤٤.

وقد استمر ديزنى فى إنتاج فيلم كارتونى روائى طويل كل عام حتى الخمسينيات، حين بدأ الإنتاج فى التراجع. لقد كان هذا يعنى أن فرق الإنتاج كانت تعمل فى مشروعين أو ثلاثة مشروعات فى نفس الوقت، ليبدأ ديزنى فى صنع أعمال تمهيدية حول شخصيات وأفلام "بيمبى" و"بينوكيو" و"فانتاجيا" فى عام ١٩٣٧، وقد عرض "بينوكيو" عرضا أول فى فبراير ١٩٤٠، و"فانتاجيا" فى ديسمبر عام ١٩٤٠، أما "بيمبى" (الذى تأخر إنتاجه بسبب الحرب والإضراب، وبسبب العمل فى فيلم "دامبو – ١٩٤١") فإنه لم يعرض حتى أغسطس ١٩٤٢.

وقد وصل الأسلوب المبهر فى التحريك عند ديزنى إلى الذروة فى فيلم "بينوكيو" الذى يوحى بمسحة واقعية مأخوذة عن القصة الأصلية، كما أن فيلم "فانتاجيا" حقق تصويرا مبهرا للموسيقى الكلاسيكية. وقد أدت التغيرات الاقتصادية بسبب الحرب وإضراب عام ١٩٤١ إلى أن يضع فن التحريك العوامل الاقتصادية فى اعتباره، فقد كانت هناك خطة لصنع جزء ثان لفيلم "فانتاجيا"، لكن المشروع تغير لصنع فيلمين طويلين يعتمدان على تجميع مقطوعات من الموسيقى الشعبية، وهما "اصنع موسيقى ماين" (١٩٤٦) و"زمن الميلودى" (١٩٤٨)، وهى الأفلام التى سمحت برسوم أكثر بساطة، وهو ما كان فى جانب منه راجعا إلى الإسكتشات الموحية التى قامت بصنعها مارى بلير التى كانت تميل إلى التصميم الأسلوبى الأكثر جرأة وبساطة، وخاصة فى فيلم "أهلا يا أصحاب" (١٩٤٣) (عنوان الفيلم بلغة أهل أمريكا اللاتينية) .

كما أن أفلام ديزنى الطويلة مثل "الفرسان الثلاثة" (١٩٤٥) و"حرية المرح والخيال" (١٩٤٧) بدأت فى إدخال مشاهد حية، وهو الأسلوب الذى ساد فى أفلام مثل "أغنية الجنوب" (١٩٤٦) و"عزيز جدا على قلبى" (١٩٤٨)، مما أدى إلى قيام ديزنى بصنع أفلام روائية طويلة، كلها من التمثيل الحى، وهى الأفلام التى بدأت مع "جزيرة الكنز" (١٩٥٠) . ولكن ديزنى استمر فى صنع الأفلام الكارتونية الطويلة بأسلوب التحريك الكامل، ولكن دون انتظام، مثل "إيكابود ومستر تود" (١٩٤٩)، و"سندريلا" (١٩٥٠)، و"أليس فى بلاد العجائب" (١٩٥١)، و"بيتربان" (١٩٥٣)، و"السيدة والصعلوك" (١٩٥٥)، و"الجمال النائم" (١٩٥٩) .

لقد أدى تكوين الاتحادات، والقيام بإضرابات، إلى التأثير على شركات أفلام التحريك فى أواخر الثلاثينيات، خاصة مع تصاعد الاحتجاجات ضد ساعات العمل الطويلة، والأجور المنخفضة، وظروف العمل القاسية الفقيرة، وعدم وجود تأمين صحى أو معاش للتعاقد، فقد كان العصر الذهبى لصناعة أفلام الكارتون يعتمد على استغلال فنانى وفنيى فن التحريك. ولقد استمر الإضراب ضد أستديو فلايتشر فى عام ١٩٣٧ ستة شهور، وهو ما جعل ماكس فلايتشر يصاب بالإحباط؛ حيث إنه

كان يعتبر نفسه صاحب عمل مهذبا، وكان يفكر فى أستوديو فلايتشر كعائلة سعيدة واحدة، لكن هذا الإحساس بوجود هذه العائلة كان قد اختفى ليغلق الأستديو أبوابه بعد ست سنوات. وبالمثل فإن والت ديزنى أصيب بالإحباط بسبب إضراب عام ١٩٤١ فى شركته، حتى إنه بدأ يفقد الاهتمام بفن التحريك، ليتحول إلى عالم الأفلام التسجيلية وفكرة إنشاء "ديزنى لاند". كما أن إضراب شركة"تيرى تون"فى عام ١٩٤١ استمر تسعة شهور. ولقد أدت الحرب العالمية الثانية والإضرابات إلى سحب العديد من المواهب من صناعة أفلام الكارتون، مما أدى إلى تقليل الإنتاج، وظهور أفلام قصيرة يتم صنعها بشكل متعجل (وهى التى تتضمن إعادة لنمر قديمة وحركات أقل تعقيدا وتصميمات أبسط)، لتعيش معظم الشركات انحدارا متزايدا فى جودة الإنتاج.

"الإنتاج المتحد لأمريكا" (UPA)

قامت مجموعة من مواهب فن التحريك التى تركت شركة ديزنى بإنشاء اتحاد "الإنتاج المتحد لأمريكا" (UPA) الذى تم إنشاؤه كمؤسسة تعاونية تعطى اهتماما متساويا لكل عناصر صناعة الفيلم، التى تتضمن الكتابة والموسيقى والرسوم، بالإضافة إلى المهام العملية مثل التحبير والتلوين. وبدءا من فيلم "روبين قاطع الطريق" (١٩٤٨) إلى فيلم "السائر عكس الاتجاه" (١٩٥٦) – وكلاهما تم ترشيحه للأوسكار – فإن هذا المناخ الذى ينادى بالمساواة بين الفنانين أدى إلى خلق سلسلة مدهشة من أفلام الكارتون ذات أسلوب فنى معاصر، ونصوص أدبية لا تنحو إلى العنف، ونصوص موسيقية كتبها مؤلفون معاصرون. و كان إسهام بوب كانون مميزا على نحو خاص فى اشتراكه فى تصميم الحركات الخاصة التى تعبر عن أفكار الشخصيات، والبعيد عن محاولة جعل هذه الحركات واقعية أو إنسانية. ولقد أخرج كانون أول أفلام اتحاد "الإنتاج المتحد لأمريكا" التى فازت بالأوسكار، وهو فيلم "جيرالد ماكبوينج بوينج" (١٩٥٠)، الذى استخدم فيه قصة الدكتور "سوس"، مع التصميم والألوان للفنانين هيرتز وأنجيل، والتحريك للفنانين

بيل ميليندز وكانون، والموسيقى لجيل كيوبيك. وفى عام ١٩٥٢ كان هناك فيلمان آخران من إنتاج الاتحاد يتنافسان على الأوسكار (دون أن يحصل أى منهما على الجائزة)، هما "مادلين"، و"روتى توت توت" بأسلوبه الخاص الذى يسخر من النظام القضائى الأمريكى من خلال أسطورة "فرانكى وجونى" القديمة. لكن الاتحاد حقق نجاحات فى عام ١٩٥٣، مثل قيام هيرتز باقتباس قصة جيمس تيربر "الخرتيت والحديقة"، و اقتباس تيد بارميلى و بول جوليان عن قصة لإدجار ألان بو "القلب الواشى"، وهو الفيلم الذى يترجم قصة الرعب الكلاسيكية من خلال رسوم سيريالية مما فتح المجال أمام أفلام الكارتون الجماهيرية لكى تصبح ذات موضوع جاد.

وفى نفس الوقت الذى قام فيه الاتحاد فيه بإنتاج هذه الأفلام الفنية، فإنه استطاع أن يخلق أفكارا جديدة لأفلام الإعلانات، كما كان رائدا فى صنع عناوين (تيترات) الأفلام الروائية الطويلة بأسلوب التحريك، وهو ما يظهر على نحو خاص فى فيلم ستانلى كريمر "السرير ذو القوائم" (١٩٥٢). ولقد نجحت المشروعات التجارية مما جعل الاتحاد يفتح أستوديوهات فى نيويورك ولندن (حيث عمل جورج دانينج فى كليهما) خصيصا لصنع مشاهد العناوين بأسلوب التحريك بالإضافة إلى الإعلانات. كما أن الاتحاد صنع سلسلة تبلغ أكثر من خمسين فيلما بأسلوب الكارتون، تصور "دكتور ماجو" الذى بدأ ظهوره مع فيلم "درب رقصة الراجتايم" (١٩٤٩) من إخراج هابلى، وهى الشخصيات التى استمرت حتى بعد إغلاق الاتحاد ذاته، عندما استمرت شركة كولومبيا فى صنع هذه الأفلام حتى عام ١٩٥٩، بعد أن غادرت معظم المواهب الرئيسية الاتحاد.

لقد استطاع الاتحاد خلال سنوات قليلة تغيير فن التحريك للأفلام الجماهيرية بلا رجعة، وقد حاولت الشركات الأخرى أن تحاكى هذا الأسلوب، ليقوم تيكس أفيرى – الذى صنع للاتحاد فيلم "السمكة السحرية" (١٩٤٩) (وفى عنوان الفيلم بالإنجليزية تلاعب لفظى على "الناى السحرى") بصنع فيلمه من إنتاجه الخاص فى عام ١٩٥٢، وهو "المايسترو الذهبى" (الذى أضاف إليه العنف والأنماط ذات النزعة العنصرية)، وكان هذا الفنان قد صنع لشركة مترو جولدوين ماير فى عام

١٩٤٩ فيلمها الكلاسيكى "قبعة السفر الرعوية الصغيرة" بالتعاون مع بوب كانون الذى قام بتصميم الحركات التى تتميز بذكاء بارع بين ذئاب المدينة وذئاب الريف. وفى عرض تذكارى لنورمان ماكلارين، استعاد كل من جرانت مونرو وإيفيلين لامبرت الذكريات حول وحدة التحريك بمؤسسة السينما الكندية القومية، وهما يقفان فى طابور (تحت الجليد) فى دار عرض إيلجين فى أوتاوا، لكى يريا آخر أفلام اتحاد "الإنتاج المتحد لأمريكا" الكارتونية من أجل الاستلهام. ولقد ساعد عرض أفلام الكارتون من إنتاج الاتحاد فى يوغوسلافيا وبقية دول أوروبا الشرقية فنانى التحريك هناك على أن يهجروا محاولات تقليد ديزنى، ليتخذوا أساليب شعبية معاصرة. وفى نفس الوقت فإن ديزنى أيضا حاول تحديث منافسته مع الاتحاد، ومن المفارقات أن أستوديو ديزنى نال جائزة الأوسكار الأولى خلال عشر سنوات من أجل فيلم "انفخ فى بوق، وصفر، وانقر، ودندن" الذى أخرجه على نحو شورى وارد كيمبال فى عام ١٩٥٣.

كما أن التليفزيون أسهم فى المسارعة بانحدار أفلام الكارتون التى تعرض فى دور العرض، وذلك عندما تناقص عدد جمهور السينما حتى أصبحت أفلام الكارتون نوعا من الرفاهية غير الضرورية، بالإضافة إلى أن التليفزيون أخذ مواهب فن التحريك لصنع أعمال أكثر إدرارا للربح فى أفلام التحريك التليفزيونية. وكان لأستديو اتحاد "الإنتاج المتحد لأمريكا" عرضه التليفزيونى الخاص الذى يحمل عنوان "جيرالد ماكبينج بوينج شو" الذى يذاع من ديسمبر ١٩٥٦ حتى أكتوبر ١٩٥٨، وكان يتضمن أفلام الكارتون الكلاسيكية من إنتاج الاتحاد، بالإضافة إلى أفلام كارتون جديدة تتضمن سلسلة وفيرة حول الفن والفنانين، بدءا من الفنان اليابانى "شاراكو" الذى ينتمى إلى القرن الثامن عشر (فى فيلم "يوم الثعلب" لسيدنى بيترسون وألان زاسلوف)، وحتى التعبيرية التجريبية المعاصرة (فى فيلم "الفنان التشيكى الممثل" لجون ويتنى وإيرنى بنتوف وفريد كريبين)، كما أن فنانى الاتحاد بيل هيرتز وتيد بارميلى وليو كيلر ذهبوا إلى شركة جاى وارد لكى يصنعوا سلسلة تليفزيونية تحمل اسم "روكى وبولوينكل"، وغادر بيل هانا وجو باربارا شركة مترو جولدوين ماير لكى يؤسسا شركتهما الخاصة التى أنتجت

العديد من سلسلة أفلام الكارتون التليفزيونية الجماهيرية، التى تضمنت"الدب يوجى" و"عائلة فلينستون" و"عائلة جيستون"، التى لم تكن تستخدم فقط فن التحريك المحدود (إلى درجة كبيرة) ولكنها أيضا كانت تعتمد على نصوص كلامية، بالإضافة إلى بعض المواقف الكوميدية الحية.وفى عام ١٩٦٠ كانت وحدات التحريك التابعة للاتحاد، التى تنتج أفلام الكارتون بغرض العرض فى دور العرض السينمائية، قد ماتت.

فن التحريك فى أوروبا

على الرغم من عظمة وبهاء فيلم "فانتاجيا"، والأعمال العظيمة المحبوبة لشخصيات كارتونية مثل "باجز"، فإن أعظم إنتاج الكارتون بحق فى تلك الفترة لم يكن يتم إنتاجه فى الأستوديوهات الأمريكية، على الرغم من أن حملات التسويق المكثفة استمرت فى الدعاية للشركات القديمة وأفلامها، كم أن التليفزيون استمر فى إعادة عرضها، حتى إنها خلقت نوعا من النوستالجيا الجماهيرية، ولكن هذا حدث فقط فى أمريكا والشركات الصغيرة للفنانين المستقلين. وبالنسبة لفنانى التحريك المستقلين لم يكن الصوت يشكل مشكلة، حيث إن فنهم لايعتمد على الكوميديا اللفظية التى يمكن أن تحتويها العروض الحية، ولكن على القوة السحرية للرسوم المتحركة وإمكانية التحولات بينها التى تكمن فى قلب فن التحريك. لقد كان للعديد من هؤلاء الفنانين أسلوبهم فى المصاحبة الموسيقية الخاصة بهم والمكتوبة لأفلامهم التى تنتمى لعالم السينما الصامتة، وقد استمروا فى هذا الأسلوب خلال عصر السينما الناطقة. وقد كان فيلم وولتر روتمان "ألعاب بصرية – العمل الأول" فيلما تجريديا بكامله، مرسوما على الزجاج ثم يتم تلوينه يدويا بالعديد من الألوان على شريط الفيلم، وعرض فى عرضه الأول فى أبريل ١٩٢١ فى سينما فرانكفورت، مع مصاحبة موسيقية خاصة ومتزامنة للرباعى الوترى، (لقد كان روتمان يقوم بنفسه بالعزف على التشيللو فى هذه المجموعة) وكانت هذه الموسيقى من تأليف ماكس بوتينج. وبعد ثلاثة أفلام تجريدية أخرى، حصل روتمان على نجاح كبير

بفيلمه التسجيلى الشاعرى فى عام ١٩٢٧ "برلين: سيمفونية مدنية" (الذى احتوى على نص موسيقى خاص من تأليف إدموند مايزل)، كما استمر فى صنع الأفلام الحية، لكن صديقه أوسكار فيشينجر - الذى بدأ أيضا فن التحريك التجريدى فى بداية العشرينيات - استمر فى صنع أفلام "الموسيقى الملونة" خلال الخمسينيات. لقد كانت أفلام فيشينجر الصامتة الأولى تستخدم الموسيقى الحية، مثل فيلمه التسجيلى المبهر الذى يتم عرضه على عدة شاشات فى وقت واحد ويحمل اسم "مسرحية شكلية" (١٩٢٧)، ويعرض بمصاحبة موسيقى للبيانو ألفها ألكسندر لازلو، لكن عروضه التالية كانت بمصاحبة مجموعة من الآلات الإيقاعية. وبالإضافة إلى أفلامه التجريدية، فإن فيشينجر صنع أيضا بعض أفلام الكارتون الشخصية العادية (غير التجريدية) وذلك لكى يضمن تمويل أعماله الأخرى، وقد استطاع أن يخلق عملا عظيما ومذهلا من فن التحريك التجريدى فى فيلم "بناءات روحانية" (١٩٢٧) الذى يصور تحولات بصرية بالسليويت لهلاوس رجلين مخمورين يتعاركان فى حانة، ويتمايلان فى عودتهما لمنزلهما . وعندما اجتاحت موجة الأفلام الناطقة ألمانيا فى عام ١٩٢٩، أقنع فيشينجر شركة "تسجيلات إليكترولا" بالسماح له باستخدام أسطواناتها كشريط صوتى، فى مقابل الإعلان فى نهاية الفيلم عن اسم الأسطوانة ورقمها، حتى إن "دراساته" أصبحت من أسلاف طريقة "الفيديو كليب" الخاصة بالمحطة التليفزيونية "إم. تى. فى". لقد كانت سلسلة "دراسات" واسعة الانتشار والشعبية على المستوى العالمى، كما فازت بجوائز فى المهرجانات السينمائية، ولقد أكمل فيشينجر أربعة عشر فيلما منها فى الوقت الذى وصل فيه النازيون إلى السلطة فى عام ١٩٣٣، وهكذا ظلت بقية مشروعاته غير متكاملة، وذلك لأنه لم يكن ممكنا الحصول على تصريح رقابى لصنع هذه الأفلام التجريدية "المنحلة". لكنه استطاع الحصول على تصريح رقابى لفيلمه الملون الأول "دوائر" (١٩٣٣) عندما باع الفيلم كنوع من الدعاية لشركة "توليراج" للإعلانات، التى وضعت فى نهاية الفيلم عنوانا تقول فيه: "توليراج تصل إلى كل دوائر المجتمع". كما حقق فيشينجر نجاحا هائلا بفيلمه الإعلانى "موراتى يمسك به متلبسا" (١٩٣٤) الذى يعتمد على "موضة" الألعاب الأوليمبية، وذلك بإظهار السجائر وهى تقوم

باستعراض فى ساحة الملعب، وتمارس التمرينات الرياضية مثل الـرقص علـى الجليد. و بأرباحه من هذه الأفلام الإعلانية، استطاع أن يصنع فـى الـسر فيلمـا تجريديا ملونا آخر هو "تكوين باللون الأزرق (١٩٣٥)، الذى قـام فيـه بتلـوين المكعبات والأسطوانات التى تنزلق حول مساحات تقوم على جوانبها المرايا، وقـد عرض الفيلم دون الحصول على تصريح رقابى، وعلى الرغم من أنه نال حماسـا نقديا فإن حكومة النازى لم تكن مسرورة بذلك. ولحسن الحظ اسـتطاعت شـركة بارامونت أن تخطفه إلى هوليوود، حيث بدأ العمل فى سلسلة "الإذاعة الكبرى لعام ١٩٣٧"، وكانت فقرة فيشينجر تحمل عنوان "أليجريتو" (١٩٣٦)، وكان مخططا لها أن تكون فيلما طويلا بالأبيض والأسود، لكنه صمم على أن يصنع فيلمه بـالألوان، وقد استطاع الحصول على منحة من"جاجينها يم "ليصنع" أليجريـو مـرة أخـرى" لشركة باراماونت ويعرضه كفيلم قصير، لينال الاستحسان عـن اسـتخدامه فـن التحريك المعقد والمركب عن طريق تراكب الألواح الشفافة التـى يقـوم بالرسـم عليها، كما أن الفيلم جاء كمقطوعة من الموسيقى المرئية، التى تحتوى على طبقات من الأشكال الملونة يتم عرضها فى نوع من التوازى (وإن يكن غير كامـل) مـع موسيقى الجاز السيمفونية التى ألفها رالف راينجر. كمـا قامـت شـركة متـرو جولدوين ماير بتوزيع فيلم فيشينجر فى عام ١٩٣٧ "قصيدة بصرية" كفيلم قـصير فى دور العرض السينمائية، وظل فيشينجر يعمل لعام كامل فى فن التحريك لفـيلم ديزنى "فانتاجيا"، لكنه ترك الشركة ممتعضا بسبب أن كل تصميماته قد تم تغييرها. وكان آخر أعماله العظيمة هو فيلم "ديناميكيات الراديو" (١٩٤١ - ١٩٤٣) الـذى قام بتصويره عندما كان يعمل لدى أورسون ويلز فى فيلم "إنها الحقيقة كاملة"، كما كان من بين أفلامه المهمة "لوحات متحركة - رقم ١" (١٩٤٧)، وكان كلا الفيلمين يبحثان فى الإمكانيات السينمائية لفن التصوير الزيتى، علاوة على أن "ديناميكيـات الراديو" يستخدم المونتاج الثورى لصور من لوحات فى "كولاج" صـامت، بينمـا يصور فيلم "لوحات متحركة" فى زمنه الذى يستغرق عشر دقـائق خلـق لوحـة واحدة، وذلك بتصوير كادر واحد فى كل مرة تقوم الفرشاة بوضع خـط أو لـون

على اللوحة، وقد فاز هذا الفيلم بالجائزة الكبرى فى مهرجان السينما التجريبية فى بروكسل فى عام ١٩٤٩.

وقد قامت لوته راينجر بتوظيف والتر روتمان وبيرتولد بارتوش كفنانى تحريك فى أول أفلامها الطويلة "مغامرات الأمير أحمد" (١٩٢٦)، وخلال ثلاث سنوات من العمل معا استطاعوا بلورة تكنيك تحريك معقد متعدد الطبقات، وكان فيلم "الأمير أحمد" يحتوى على نص موسيقى من تأليف فولفجانج زيلر، كما أن فيلم راينجر الطويل الثاني "دكتور دوليتل وحيواناته" يصحبه نص موسيقى من تأليف بول ديسو و كيرت فايل و بول هيندميث. بالإضافة إلى ذلك فإن أفلام راينجر الناطقة القصيرة استخدمت موسيقى فى مصاحبة كونترابونطية لصور السيلويت، مثل فيلم "كارمن" (١٩٣٣)، حيث يستخرج الفيلم من نص بيزيه الموسيقى رؤية ورواية نسوية ساخرة للأوبرا، فالفتاة الغجرية تبدو هنا أكثر ذكاء من كل من الجندى ومصارع الثيران، لينتهى الفيلم برقصتها فوق قرنى الثور، مثلما كانت تفعل كاهنات كريت فى العصر القديم. وقد أكملت راينجر خمسة وثلاثين فيلما ناطقا يعتمد معظمها على الحواديت الشعبية أو الأوبرا، بالإضافة إلى صنعها مؤثرات بصرية لأفلام طويلة وأفلام إعلانية. وقد كان بيرتولد بارتوش قد قام بصنع عدة أفلام سياسية بأسلوب التحريك قبل عمله لدى لوته راينجر فى فيلميها الطويلين، وعندما عاد لعمله الشخصى (بعد انتقاله إلى باريس)، كان يعيد تشكيل موتيفات من فنون الحفر على الخشب للفنان مازيريل، ليصنع فيلما من نصف ساعة يحمل اسم "الفكرة" (١٩٣٢)، وهو الفيلم الذى يتبع الحقيقة العارية للفكرة التى تتلخص فى "الحرية، الإخاء، المساواة"، والتى تمثلها امرأة عارية، حيث إن الأفكار التجريدية تحمل دائما صفة المؤنث فى اللغات الأوروبية. ويتتبع الفيلم رحلة هذه الحقيقة منذ ميلادها وحتى موتها شهيدة وحيدة فى معارك الصراع الطبقى والحرب، لينتهى الفيلم بتأليه الفكرة باعتبارها شيئا مجردا.

ولقد صنع بارتوش توازنا بين الحواف الخشبية لأشكال الحفر على الخشب التى قام بها مازيريل، وذلك عن طريق مظهر ضوئى لامع استطاع تحقيقه

باستخدام الرسم بالصابون على طبقات من الزجاج وإضاءتها من الخلف، كما أنه قام بتوليف تلك الرسوم (طبقا لخطة وضعها أثناء التصوير) بأسلوب ميكانيكى يحاكى أيزنشتين. وقام أرتور أونيجير بتأليف نص موسيقى مثير، يؤكد على الظهور السحرى للفكرة، بواسطة نغمات غريبة للآلة الإلكترونية الجديدة "ليزوندى مارتينو" ("موجات مارتينو")، ليتوازى هذا النص الموسيقى مع الصور الحية للشوارع المضيئة بالنيون، مع إيقاعات الجاز، ويوحى بالتصاعد فى المعركة الأخيرة بين العمال المضربين والجنود. وقد قام بارتوش خلال ثلاث سنوات برسم خمسين ألف كادر لهذا الفيلم (وقد تضمن العديد منها حوالى ثمانى عشرة طبقة من الطبع المتعدد)، رسمها بنفسه فى غرفة السطح الصغيرة التى كان يقيم بها فوق "دار سينما باريس". وبمساعدة مالية من صانع الفيلم البريطانى ثورولد ديكنسون استطاع بارتوش أن يكمل فيلمه الثانى بالألوان الداعى للسلام "القديس فرانسيس، أو كوابيس وأحلام" (١٩٣٩)، وفيلما هجائيا ساخرا مضادا لهتلر، لكن عندما احتل النازيون باريس قاموا بتدمير الفيلم السالب الأصلى لفيلم "الفكرة" وكل نسخ الفيلمين الآخرين. وعلى الرغم من إحباطه بسبب ضياع سنوات من عمله فى فيلم "القديس فرانسيس"، فقد بدأ بارتوش العمل فى فيلم آخر حول الضوء واللون، لكنه تركه دون إكماله بسبب وفاته فى عام ١٩٦٨. وقد أعيد ترميم وتركيب فيلم"الفكرة"من النسخ المتبقية فى إنجلترا وفرنسا، ليظل أكثر الأفلام تفوقا فى عالم التحريك بفضل جمال خياله، وعظمة المضمون الاجتماعى، وحسه الإنسانى المؤثر.

وقد تأثر فنانا رسوم الكتب التوضيحية ألكسندر ألكسييف وكلير بارك (الروسى والأمريكى اللذان كانا يعملان فى باريس) بفكرة تحريك "موسيقى بصرية" لها قوة ودقة فن الليثوغراف، وتدفق الموسيقى الناعم، وذلك بعد رؤيتهما لفيلم "دراسة بالأبيض والأسود" لفيشينجر، وفيلم الباليه الميكانيكى لفيرناند ليجيه، وفيلم "الفكرة" لبارتوش، فاخترعا شاشة الدبابيس وهى لوحة بيضاء، تحتوى على نصف مليون دبوس مثبتة على اللوحة، بحيث يمكن ضغط الدبوس فى اتجاه اللوحة لكى يظهر باللون الأبيض، أو التحكم فيه ليظهر درجات الرمادى إلى الأسود. وقد كان فيلمهما "ليلة على جبل أجرد" (١٩٣٣) تصويرا رائعا لموسيقى موسورسكى

مصحوبا بصور غريبة، مثل معركة بين فتاة جميلة وساحرة عجوز دميمة، وأثناء الصراع تصبح الفتاة أكثر تقدما فى العمر وقبحا، بينما تكتسب الساحرة العجوز القبيحة الحيوية والشباب، فى مجاز شديد الإيحاء حول دورات الطبيعة والحياة. كما قام باركر وألكسييف أيضا بصنع عدة أفلام تحريك جماهيرية (باعا حق بعضها إلى بارتوش) ثم هربا إلى أمريكا خلال الحرب ليصنعا شاشة دبابيس أكثر تعقيدا باستخدام مليون دبوس، استخدمت لخلق معادل بصرى لأغنية فولكلورية كندية فرنسية، وكان هذا هوفيلم "المرور العابر" (١٩٤٣)، الذى تم إنتاجه من أجل مؤسسة السينما القومية فى كندا. وبعد الحرب عادا إلى باريس، حيث قاما بصنع فقرات من فن التحريك لفيلم أورسون ويلز "المحاكمة" (١٩٢٦)، ومعالجة بلا حوار أو تعليق لقصة جوجول "الأنف" (١٩٦٣)، وفيلمين آخرين عن موسيقى موسورسكى "صور فى معرض" (١٩٧٢)، و"ثلاث أفكار موسيقية" (١٩٨٠) كما تحول الفنان التشكيلى البريطانى أنتوى جروس – الذى كان يعيش فى باريس – من فن التصوير التشكيلى إلى عالم سينما التحريك، لكى يصنع فقرات إبداعية خيالية ذات مظهر مصقول، تشبه إلى حد ما القصص الأدبية القصيرة، وقد ضاع أول فيلمين له، لكن فيلمه الثالث "متعة الحياة" (١٩٣٤) كان عملا شديد البراعة، يحتوى على جوهر فن الديكورفى الحقبة التى كانت بين الحربين العالميتين، كما يتضمن خيطا روائيا بسيطا؛ حيث تتخطى فتاتان أسوار محطة للطاقة، فيتعقبهما حارس، وإن كان هذا الخيط الروائى مجرد مبرر للخيال البصرى المذهل، مثل قفزات الفتاتين بطريقة "سومر سولت" (الشقلبة) فوق أسلاك الكهرباء، أو تحولهما إلى زهرتين لكى تختفيا من مطاردهما، أو سباحتهما فى الماء الذى نراه فى موجات تشكيلية معاصرة الواحدة بعد الأخرى، أو ركوبهما دراجة تطيران بها فى السماء مع الحارس الذى أصبح فى النهاية صديقا لهما. وإن سحر الفيلم ينبع من فن تصميم الرقصات شديد الدقة، بالإضافة إلى الرسوم المتقنة والمثيرة للانبهار، مثل تلك اللقطة من وجهة نظر ضفدعة للحارس النائم، وموكب جنائزى لزهرة ذابلة وتمثال إله الغابات. ولقد قام جروس بتصميم ورسم الفيلم بنفسه، كما قام بتلوين ١٧٠٠٠ لوحة بالتعاون مع الفنان الأمريكى الثرى هيكتور هوبين

وزوجتيهما، كما قام تيبور هارسانى بتأليف النص الموسيقى الذى يحاكى الصور فى الرشاقة وخفة الظل. وقد اشترى متحف الفن الحديث فى نيويورك نسخا من فيلم "متعة الحياة" فى عام ١٩٣٥، وبذلك أصبح الفيلم معروفا فى أمريكا، وترك تأثيرا على أساليب أفلام الكارتون التالية فى الولايات المتحدة.

وبعد العروض الأولى الناجحة للفيلم، عاد جروس إلى لندن لكى يصنع فيلما كارتونيا من إنتاج ألكسنر كوردا، وهو "صيد الثعلب" (١٩٣٦)، الذى يستخدم اللون على نحو شديد الذكاء، لكى يعطى مستويات متعددة للروح العبثية فى المحاكاة التهكمية الساخرة لرياضات المجتمع الراقى، متأثرا بالكلمة الشهيرة لأوسكار وايلد: "غير المنطوق به فى محاولة لتعقب غير الممكن أكله". وبدأ جروس العمل فى فيلم روائى طويل بأسلوب التحريك عن رواية جون فيرن "حول العالم فى ثمانين يوما"، لكنه لم يستطع إكماله بسبب اندلاع الحرب العالمية الثانية، ليتم عرض الفقرة الوحيدة المكتملة من الفيلم كفيلم قصير بعنوان "فانتازيا هندية" فى عام ١٩٥٥، كما أن الرسوم المتبقية للفقرات الأخرى من حكاية فيرن، بالإضافة إلى مشروعات ثلاثة أخرى لم تكتمل، تجعل المرء يأسف لعدم قدرة جروس على أن يجد الدعم المالى فى حياته الفنية.

ومن المفارقات أن ثلاثة أفلام رائعة قد تم صنعها خلال فترة القمع النازى فى ألمانيا، فعندما قرر جوبلز استيراد أفلام ديزنى إلى ألمانيا، أمر الشركات القادرة على إنتاج أفلام التحريك بصنع أفلام الكارتون، لكى تملأ برامج السينما فى ألمانيا والمناطق التى غزتها. وكان هانز فيشر كوزين قد بدأ فى صنع أفلام الإعلانات بطريقة التحريك فى عام ١٩٢١، وكرس نفسه لهذا النمط لكى يصنع أكثر من فيلم قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية، وطبقا لأوامر جوبلز فقد حشد مجموعته الصغيرة لكى يصنع ثلاثة من أفلام الكارتون، وهى "لحن متأثر بالطقس" (١٩٤٢)، "رجل الجليد" (١٩٤٣)، "الأوزة الغبية" (١٩٤٤) . ولقد كان فيشر كوزين داعية للسلام ومضادا للنازية، حاول أن يشحن أفلامه الثلاثة برسائل مضادة للنظام، وبسبب البراعة التقنية فى الأفلام، فإنه لم يمكن قمعها أو منع

عرضها. لقد كانت موسيقى الجاز ممنوعة رسميا فى ألمانيا بحجة أنها شكل فنى أفريقى يهودى منحل، ولكن فيلم "لحن متأثر بالطقس" يصور نحلة تكتشف آلة فونوغراف مهجورة فى المروج، ثم تبدأ فى تشغيل أسطوانة من موسيقى الجاز بواسطة ذنبها، حتى إن مخلوقات الغابة تشعر بالبهجة وترقص معا فى أزواج يظهر فيها خلط الأجناس. أما فيلم "رجل الجليد" فيعكس شوقا للهرب من العالم الكئيب للشتاء، حتى إن "رجل الجليد" يختفى فى ثلاجة حتى الصيف، وإن أدى ذلك إلى ذوبانه، لكن الأمر يستحق التضحية. أما فيلم "الأوزة الغبية" فيصور الأوزة التى ترفض الامتثال للواقع، حتى إنها ترفض أن تسير فى طابور مثل الأوزات الأخرى، وعندما تسقط ضحية فى يد الثعلب الماكر، فإنها تكتشف أنه يسجن ويعذب الحيوانات، لكى تستطيع فى النهاية أن تساعد الحيوانات على مطاردة الثعلب وطرده وتحرير ضحاياه.وكانت كل هذه الأفلام الكارتونية تستخدم مؤثرات عمق المجال بشكل مبهر، كما أن كلا من هذه الأفلام يحتوى على لحظات مبهجة جميلة حتى إنها استطاعت أن تعيش وتبقى فى ظل السياق الكئيب الذى صنعت فيه. وقد عاد فيشر كوزين مرة أخرى إلى عالم أفلام الإعلانات فى فترة ما بعد الحرب، وحصل على عدة جوائز لإنجازاته البارعة فى هذا المجال.

ولقد كان هناك العديد من الفنانين الذين صنعوا أفلام تحريك رائعة فى تلك الفترة، وسوف نشير هنا إلى ثلاثة منهم على الرغم من أنهم لا يمثلون إلا القمة الظاهرة من جبل الجليد، ومن بينهم الفنان المجرى جورج بال الذى عمل فى ألمانيا قبل الحقبة النازية، وهرب إلى هولندا حيث صنع أفلام التحريك الإعلانية بالعرائس لشركة فيلبس، ثم هرب إلى الولايات المتحدة فى عام ١٩٤٠ لتبقى مجموعة من الفنيين فى هولندا حيث تقوم بالتحبير والتلوين لأفلام فيشركوزين. وبين عامى ١٩٤٠و١٩٤٩ أنتج بال سلسلة أفلام "بوبيتوونز" (أفلام التحريك بالعرائس) لشركة باراماونت، والتى تتضمن سلسلة من بطولة الفتى الأبيض "جاسبار" الذى يقوم بدور الزنوج، بالإضافة إلى الفيلم الكلاسيكى "آلة التيوبا التى تدعى كيوبى" (١٩٤٧)، وهى الأفلام التى تقترب من أفلام اتحاد "الإنتاج المتحد لأمريكا" فى نزعتها المضادة للعنف وقصتها ذات البناء المعقد والنص الموسيقى

المعاصر. ثم حول بال مهاراته فى فن التحريك للقيام بالمؤثرات الخاصة لأفلام الفانتازيا الروائية وأفلام الخيال العلمى بعد عام ١٩٥٠.

أما بول جريمر فقد بدأ فى صنع الأفلام فى عام ١٩٣٦، حيث قدم فيلم"خيال المآتة"فى عام١٩٤٣، وهو الفيلم الذى يصور قصة مجازية مضادة للنازية على طريقة فيشركوزين، لكنه يفتقد السحر والبراعة الألمانيين، لكن فيلمه "الجندى الصغير" (١٩٤٧) عن نص لجاك بريفير – والمقتبس عن إحدى حكايات هانز كريستيان أندرسون – هو فيلم تحريك كلاسيكى للكبار والصغار معا، كما أن فيلمه الطويل "الراعية ومنظف المداخن" – وهو أيضا عن نص لبريفير لحكاية من أندرسون – فقد تم عرضه فى نسخة غير كاملة مدتها ساعة خلال أوائل الخمسينيات، ليحقق نجاحا نسبيا، لكن جريمو لم يكن قادرا إلا على إكمال هذا الجزء ليعرضه تحت عنوان "الملك والعُصفور" فى عام ١٩٧٩.

وفى اليابان كان نوبورو أفوجى (١٩٠٠- ١٩٧٤) يصنع أفلام التحريك الصامتة بطريقة السيلويت، مستخدما طبقات من الورق اليابانى التقليدى شبه الشفاف، ليس من أجل تحقيق مؤثرات رقيقة كما فى فيلمه "الجلوس تحت براعم الكرز" (١٩٢٤)، ولكن أيضا من أجل الحركة الديناميكية فى فيلمه "الحوت" (١٩٢٧)، الذى أعاد صنعه بالألوان فى عام ١٩٥٣. أما فيلمه "سفينة الشبح" (١٩٥٥) فقد حصل على جائزة من مهرجان فينسيا السينمائى، وكان فيلمه الأخير فيلما طويلا هو "حياة بوذا" (١٩٦١).

باجز بانى (الشخصية الكارتونية التى ولدت حوالى عام١٩٤٠)

من بين كل شخصيات التحريك التى تمتعت بالجماهيرية، مثل فيليكس القط، وميكى ماوس، وبيتى بوب، ودونالد دك، فإن باجز بانى يظل أكثرها إثارة لحب ملايين من الجماهير. إنه يمثل نموذجا أسطوريا، فهو المحتال الجوال الذى يريد أن يبقى على قيد الحياة فى روايات "البيكاريسك"، والذى يظهر فى عدة أشكال فى بلدان العالم المختلفة، فهو اليابانى الذى يعود للعصور الوسطى شوجو جيجا، والأوروبى تيل أويلشنبيجل (أو المهذار)، والأمريكى كويوت، والأفريقى زومو، والأمريكى الأفريقى برير رابيت. إن باجز يعكس ما أسماه هيمنجواى "الفضيلة التى تعانى من الضغوط"، لكنه لا يصاب بالإحباط على الإطلاق، فهو البطل ذو الألف وجه، وهو قادر على التنكر بين لحظة وأخرى، ليكون كارمن ميراندا، أو رجلا عجوزا مقعدا. إنه يستطيع أن يرد على الفور بكلمات ساخرة، ويتلاءم مع كل موقف، ويتقن كل لعبة سواء كانت الملاكمة أو البيسبول أو مصارعة الثيران. إنه يحمل تلك الملامح من التظاهر بالشجاعة التى كانت لشابلن، واللياقة الاجتماعية الباردة عند كلارك جيبل، الذى يمضغ الجزر فى بعض الأحيان بصوت طاحن، إن باجز بانى هو شخص مهذب بارع على الدوام.

ولد باجز بانى فى "تيرمويت تيراس"، وهى وحدة ليون شليزينجر للتحريك فى شركة إخوان وارنر، وكان سلفه المباشر "ماكس هير" (الأرنب) فى فيلم ديزنى الذى حصل على جائزة الأوسكار عام ١٩٣٥ "السلحفاة والأرنب"، الذى قام بتصميمه فنان التحريك الكندى شارلى ثورسون الذى انتقل بعد ذلك إلى شركة إخوان وارنر ١٩٥٠. كان أول ظهور له فى دور صغير فى أحد أفلام وارنر، وهو فيلم "بناية بوركى" (١٩٣٧) من إخراج فرانك تاشلين، أما فى فيلم "مطاردة بوركى للأرنب" (١٩٣٨) من إخراج بين (باجز) هارداواى بدا الأرنب مختلفا تماما عن "دافى دك" فى كونه شخصية شديدة الحيوية لدرجة الجنون. وقد أعاد

ثورسون تصميم شخصية الأرنب لكى تصبح أكثر رقة فى الفيلم الذى أخرجه هارداواى فى عام ١٩٣٩ "اجعلهم يخافون"، الذى يحتوى أيضا على مطاردة للأرنب، لكن الأرنب هذه المرة يشبه باجز فى ذكائه، وإن لم يكن يتمتع بالرشاقة التى يتحرك بها "تشاك جونز" فى فيلم" كاميرا إيلمر الخفية (١٩٤٠) .

ولقد ولدت أول شخصية ناضجة لباجز بانى أول مرة فى يوليو ١٩٤٠ فى فيلم تيكس أفيرى "الأرنب البرى"، وكان ظهوره الأول يوضح مرونة ذراعه ويده التى تستطيع الوصول من جحره إلى الجزرة، وتقوم أصابعه الأربعة بحكمة بالتفرقة بين الجزرة وبندقية الصياد. وكانت الجملة الأولى التى نطق بها باجز هى "إيه الحكاية يا دكتور؟"، التى قالها" (وهو يمضغ الجزرة بصوت مسموع) للصياد المسلح، وهى الجملة التى أصبحت رمزا على الثقة بالذات، وقولامأثورا فى اللغة الإنجليزية. كما أن المشهد المبهر لموته، الذى تم تصميمه وتمثيله ليؤدى إلى شعور الصياد بالخجل، يحتوى على خطوات باليه رشيقة، حتى إنها تحاكى "غادة الكاميليا" كما مثلتها سارة برنار أو جريتا جاربو، وهنا يقوم باجز بتقبيل الصياد إيلمر فاد ثلاث مرات لكى يزيده اضطرابا، ولكى يؤكد له أيضا أنه لايحمل له أية كراهية، وفى النهاية يسير باجز كجندى جريح يعزف الناى، وكأنها صورة أيقونية من حرب الثورة الأمريكية. أما بداية باجز كشخصية مرحة وقادرة على الفوز فى معاركها فكانت قبل الحرب العالمية الثانية مباشرة، مما أسهم فى تحوله إلى بطل، فقد اشترك الكثيرون من الفنانين فى تطويره، حتى إنه قام ببطولة أكثر من ١٦٠ فيلما أخرجها العديد من المخرجين مثل فريتز فريلينج وبوب كلامبيت وبوب ماكيمسون وتشاك جونز – وكان يقوم بأداء صوته ميل بلانك، بالإضافة إلى النص الموسيقى البارع الذى كتبه كارل ستولينج، كما كان من بين كتاب القصة والنكات مايكل مالتيز وتيد بيرس، كما أن فنانى التحريك الموهوبين مثل فيرجيل روس وبوب كانون هم الذين أعطوا لباجز أسلوب الحركة المميز الخاص به.

ومن الصعب أن ننسب باجز إلى فنان مؤلف واحد، وهو الذى يصنع من شخصيته الكثيرمن المنجزات المدهشة. فقد قام بوب كلامبيت وفرانك تاشلين بجعل

باجز راقصا للباليه فى المحاكاة الساخرة لفيلم "فانتاجيا" وفى فيلم "كونشيرتو الذرة" (١٩٤٣)، كما أن تشاك جونز جعل من باجز فنانا للأوبرا فى الفيلم الجميل "إيه هى الأوبرا يا دكتور ؟" (١٩٥٧) وذلك باستخدام تصميمات لونية ودرامية معاصرة، وبإضافة الحيوية الزائدة لعناصر المكان والزمان السينمائيين. وفى الحقيقة أننا لانعرف إذا ما كان الأرنب المحبوب باجز هو ذكر أو أنثى، حيث إنه ينتقل بسهولة بين المظاهر المختلفة لكل من الجنسين، ففى فيلم تشاك جونز "الأرنب ذو الشعر الطويل" (١٩٤٩) يظهر فى إحدى اللحظات كفتاة مراهقة طائشة. وقد كان على باجز أن ينتظر حتى عام ١٩٥٨ ليفوز بجائزة أوسكار (بالاشتراك مع فريتز فريلينج ويوسيمايت سام) عن فيلم"نايتى نايت باجز. وقد ظل باجز حتى بعد فيلمه الكارتونى الأخير فى عام ١٩٦٤ محبوبا فى عروض التليفزيون والعروض الخاصة، كما قام بالظهور كضيف شرف فى فيلم ديزنى الطويل "من ورط الأرنب روجر" (١٩٨٨) وما تزال أفلامه تتمتع بعروض لاتنتهى فى التليفزيون وشرائط الفيديو، كما حصل على علامة النجومية الخاصة به بطبع بصمة قدمه فى عام ١٩٥٨.

"ويليام موريتز"

السينما والأنماط الفيلمية

بقلم: ريك ألتمان

الأنماط فى فترة ما قبل السينما

إن تعبيرالنمط "جانر" قد تمت استعارته من الكلمة الفرنسية التى تعنى "نوع" (والمشتقة عن اللاتينية" "جيناس" أو الجنس)، وقد لعب مفهوم النمط دورا هاما فى تقييم وتصنيف الأدب، خاصة منذ الإحياء الإيطالى الفرنسى للقواعد الأرسطية فى القرنين السادس عشر والسابع عشر. وفى الدراسات الأدبية فإن مصطلح "نمط" يستخدم بالعديد من الطرق، لكى يشير إلى التمييز بين النظم المختلفة لتصنيفات النص، مثل طريقة التمثيل (الملحمى/ الغنائى "الليريكى" / الدرامى)، العلاقة مع الواقع (متخيل / غير متخيل، روائى / لا روائى) مستوى الأسلوب (ملحمى / روائى)، نوع الحبكة (كوميديا / تراجيديا)، طبيعة المضمون (رواية عاطفية / رواية تاريخية / رواية مغامرات)، وهكذا.

وفى محاولة لفرض النظام على هذه التصنيفات المختلفة، فإن الرؤية "الوضعية" للقرن التاسع عشر أنتجت محاولات علمية لتقديم صياغة لدراسات الأنماط الأدبية، تعتمد على طريقة ليناوس فى تصنيف الحيوانات والنباتات، وهى الطريقة التى تستخدم اسمين: الجنس والنوع، ثم تبع ذلك جداول أكثر تحديدا تسعى إلى تأسيس دراسة تاريخ الأنماط من خلال المفاهيم الداروينية لتطور الأجناس والأنواع، وقد وصلت هذه المحاولات إلى الذروة عند نهاية القرن التاسع عشر، فى نفس الفترة التى تحولت فيها السينما من مجرد وسيلة تسلية جماهيرية تثير الفضول، إلى صناعة متسعة تدر الربح، لكن المحاولات التى لجأت إلى النماذج العلمية فشلت فى أن تضفى الدقة على مفهوم "النمط"، على الرغم من أن جداول تصنيف الأنماط استمرت فى التطبيق باعتبارها تصنيفات فضفاضة من أجل تصنيف النصوص الفنية والأدبية المختلفة.

بدايات النمط الفيلمى

خلال السنوات الأولى من الإنتاج السينمائى، كانت الأفلام يتم تعريفها عن طريق طولها وموضوعها، بحيث كانت مصطلحات الأنماط يتم تطبيقها على الأفلام بشكل فضفاض (ففى نهاية العقد الأخير من القرن التاسع عشر تم استخدام مصطلح "أفلام المعارك"، وبعد عام١٩٠٤ استخدم مصطلح "أفلام القصص") . وفى حوالى ١٩١٠ كان إنتاج الأفلام قد زاد إلى حد كبير، مما تتطلب استخدام مصطلحات الأنماط بشكل متزايد من أجل تعريف الأفلام والتفريق بينها، وبينما كانت مصطلحات الأنماط الأدبية تنبع فى جوهرها من البحث النظرى أو لأهداف عملية فى التصنيف (مثل طريقة تنظيم المكتبات)، فإن مصطلحات الأنماط السينمائية الأولى كانت وسيلة تفاهم مختصرة بين موزعى الأفلام وأصحاب دور العرض.

وكانت المصطلحات الأولى للأنماط الفيلمية مقتبسة بشكل عام من اللغة الأدبية أو المسرحية السابقة (مثل الكوميديا أو القصة الرومانسية)، أو كانت تقوم على نحو بسيط بوصف مادة الموضوع (مثل أفلام الحرب)، لكن الكلمات التى استخدمت لوصف نمط الفيلم فى الفترة اللاحقة كانت مستقاة من ممارسات صنع الأفلام وإنتاجها (مثل أفلام الحيل، أفلام التحريك، أفلام المطاردات، الجريدة السينمائية، "فيلم الفن") . وعندما أصبح إنتاج الأفلام أكثر رسوخاً خلال الحرب العالمية الأولى وبعدها، أصبحت مصطلحات الأنماط أكثر تخصصًا، بحيث لاتحدد فقط الأنماط العامة المقتبسة من تراث الأدب أو المسرح، لكنها كانت تصف أيضًا الأنماط الفرعية المتنوعة للأفلام، بحيث تم تحديد نمطين سينمائيين كبيرين: الميلودراما والكوميديا، وتحت هذين الاسمين يتم استخدام وصف محدد، أو صفة محددة. فقبل عام ١٩١٠ كان الموزعون وأصحاب دور العرض فى الولايات المتحدة يستخدمون على نحو دارج اسمًا عامًا وصفة محددة لوصف الأنماط مثل: كوميديا المطاردات، أو ميلودراما الويسترن، وخلال الفترة الأخيرة من السينما الصامتة، بدأ إهمال استخدام الاسم، وظلت الصفة تحمل وجودًا حقيقيًا، وهكذا

أصبحت أفلام السلابستيك، والفارس، والبيرليسك، أنماطًا منفصلة أكثر من كونها أنواعًا من الكوميديا. (السلابستيك أو "كوميديا العصا المثقوقة" هى كوميديا تعتمد على الحركة العنيفة والعابثة أكثر من اعتمادها على الألفاظ والشخصيات، والفارس هى كوميديا هزلية ساخنة تعتمد على المواقف المعقدة وسوء التفاهم والشخصيات النمطية، والبيرليسك هى محاكاة ساخرة تقوم على حدث رئيسى ومواقف كوميدية فرعية عديدة) . وبالمثل فإن الميلودراما السينمائية تحولت إلى استخدام مصطلحات تحدد الأنماط الفيلمية، مثل الويسترن، فيلم التشويق، فيلم الرعب، المسلسل، أو فيلم المبارزات، وهى المصطلحات التى استخدمت فى الولايات المتحدة وأفلام "مسرح الفرقة" فى ألمانيا، وأفلام "البوليفار" فى فرنسا (وهى الدراما الفرنسية الشعبية التى تعود إلى أواسط القرن التاسع عشر، وهى واقعية فى تقاليدها العامة لكنها تقترب أحيانًا من الإيقاع الهزلى السريع والدراما الاجتماعية ذات الحبكة المتماسكة)، وأفلام "الجيداجيكى" (الفيلم التاريخى) و"الجنداجيكى" (فيلم الحياة المعاصرة) فى اليابان.

النمط الفيلمى فى عصر الأستوديو

خلال التعامل مع مصطلحات الأنماط، فإن من المهم التفريق بين وظائف عديدة لمفهوم النمط، هى التى تلعب دورًا بالنسبة للعناصر المختلفة فى العملية السينمائية، وهناك ثلاثة أدوار محددة يجب التمييز بينهما:

١. الإنتاج: فإن مفهوم النمط يتيح وسيلة لاتخاذ قرارات الإنتاج، باعتباره نوعًا من المعرفة الفنية حيث إنه يمثل طريقة مميزة للتفاهم بين أعضاء فريق الإنتاج.

٢. التوزيع: فإن مفهوم النمط يتيح وسيلة أساسية للتمييز بين الأفلام المختلفة كسلعة، وبذلك فإنه يمثل وسيلة اختزال للتواصل بين المنتج والموزع، أو بين الموزع وصاحب دار العرض.

٣. الاستهلاك: فإن مفهوم النمط يصف أشكالاً قياسية معيارية لتفاعل المتفرج، وبذلك فإنه يسهل التواصل والتفاهم بين صاحب دار العرض والجمهور، أو بين أفراد الجمهور أنفسهم.

وبشكل محدد فإن كل الأفلام تنتمى إلى نمط بعينه، أو إلى عدة أنماط فى وقت واحد، على الأقل فى تصنيفات التوزيع، لكن عددًا محدودًا من الأفلام هو الذى يتم إنتاجها أو استهلاكها بشكل واع طبقًا لنموذج (أو ضد نموذج) نمطى محدد، وعندما يقتصر مفهوم النمط على الاستخدامات الوصفية – كما يحدث فى التوزيع أو لأهداف التصنيف – فإننا نتحدث عن "النمط الفيلمى". ومع ذلك، فعندما يتخذ مفهوم النمط دورًا أكثر حيوية فى الإنتاج والاستهلاك، فإننا نتحدث بشكل أكثر ملاءمة عن "فيلم النمط"، وبذلك نتعرف المدى الذى يصبح فيه تحديد النمط عنصرًا مهمًا فى عرض الأفلام ومشاهدها.

وتتسم صناعات السينما الوليدة أو غير المتقدمة بأنماط فيلمية ضعيفة، بينما يتم إنتاج أفلام الأنماط فى الصناعات المتطورة، مثل صناعات السينما فى الولايات المتحدة وفرنسا وألمانيا واليابان فى فترة مابين الحربين، أو فى الصناعات الكبيرة التى تنتج أفلامها لجمهور وطنى أو إقليمى كبير، مثلما هو الحال فى الهند والصين اليوم. وعلى الرغم من أهمية الأنماط فى فهم كل صناعات السينما الوطنية، فإن نظام الأستوديو فى هوليوود قد مارس هيمنة عالمية واسعة على إنتاج أفلام الأنماط منذ الثلاثينيات، فبينما فرضت صناعة السينما الأمريكية سلسلة من الأنماط القوية على الجمهور فى العالم كله عبر مايزيد على نصف قرن، فإن الأنماط التى تقدمها الصناعات السينمائية القومية الأخرى قد خلقت بشكل عام عددًا قليلاً من أفلام الأنماط التى تتم بقواعد أقل إحكامًا وصراحة، كما أنه لايتم مشاهدتها على نطاق واسع، ولها تأثيرها المحدود، أو أنه يتم إنتاجها فقط فى الأفلام"حرف ب"ذات الميزانية القليلة، كما أنها تظل معرضة لتأثير الأنماط الأمريكية.

ولقد كان تطورأفلام الأنماط وإنتاجها مصحوبًا فى العادة بالتحول من الأفكار التى تعتمد على مضمون الأنماط إلى تعريفات للنمط نفسه، تعتمد على

تكرار موتيفات الحبكة وأشكال الصورة وتحولات السرد ذات المواصفات المحددة، بالإضافة إلى تقاليد تذوق الأفلام التى يمكن توقعها بشكل مسبق. ففـــى الولايـــات المتحدة كانت الأفلام الأولى التى ينظر إليها اليوم باعتبارها أفلام ويسترن لا يــتم استقبالها وتذوقها على هذا النحو من الجمهور المعاصر لها، فعلى سبيل المثال كان فيلم "سرقة القطار الكبرى" (١٩٠٣) يحاكى العديد من الميلودرامات المسرحية التى كان صناع الأفلام الأوائل يقتبسونها، وبدلاً من أن يقوم هذا الفيلم بالتأثير باعتبــاره نموذجًا لأفلام الويسترن التالية، فإنه قد أوحى بسلسلة من "أفلام الجريمـــة"، ومـــع ذلك فإنه عبر عقد من الزمن تم إنتاج عدد كبير من الأفلام التى يمكـــن تـــصنيفها باعتبارها "أفلام المطاردة فى الغرب" ، و"ميلودرامات الويسترن"، و"رومانـــسيات الويسترن"، و"ملاحم الويسترن"، مما عزز من وجود نمط يمكن أن نطلـــق عليـــه ببساطة: "الويسترن"، وبذلك فإن الويسترن فى أشكاله الأولى، التى يمكـــن إضـــافة صفة (أو نعت) لها، كان يمكن أن يستوعب العديد مـــن الحبكـــات والشخـــصيات وألوان المزاج النفسى – وخلال العقد الثانى والثالث من القـــرن العـــشرين، ومـــع الاستغلال المتزايد لنمط الويسترن (بالإضافة إلى التـــأثيرات المختلفـــة لأيقونيـــة الويسترن وأدبياته) تم اكتشاف تنويعاته وتنقيحها ووضع قواعد لها. لقد كان الأمـــر فى البداية يعتمد على صفة تحدد المنطقة الجغرافية المفضلة لتصوير هذه الأفـــلام، لكن سرعان ما أصبح مصطلح الويسترن اسمًا يدل على نمط فيلمى محدد يتوجـــه للتوزيع، ويعتمد على اهتمام الجمهور بعالم الويسترن، لكن الأمـــر اختلـــف فـــى المرحلة الثالثة عندما أصبح لهذا النمط تقاليده الخاصة، من خلال إعادة إنتاج أفلام هذا النمط بحيث يتم تذوق هذه الأفلام بطريقة منهجية طبقًا لمعايير محـــددة، هـــى التى نطلق عليها اليوم "الويسترن".

وبطريقة مماثلة، فمن المتصور أن الفيلم الموسيقى قد انفجر علـــى مـــسرح هوليوود مع قدوم الصوت، لكن الحقيقة أن الأفلام الأولى كانت تدور حول عـــالم المسارح وموسيقاها، وإن لم يكن يتم تعريفها بمصطلح "الفيلم الموسيقى"، وبدلاً من ذلك فإن وجود الموسيقى فى البداية كان مجرد طريقة لتقديم المادة الروائية التـــى كان لها ملامح نمطية. وخلال الأعوام الأولى من الـــصوت فـــي هوليـــوود نجـــد

مصطلح "موسيقى" باعتباره صفة تضاف إلى أسماء مختلفة، مثل كوميديا أو قصة رومانسية أو ميلودراما أو تسلية أو حوار أو عرض مسرحى. بل إن الأفلام التى نعتبرها اليوم كلاسيكيات فى نمط الفيلم الموسيقى لم تكن تحمل هذا الاسم عندما ظهرت لأول مرة، ففيلم "لحن برودواى" (١٩٢٩) لم تصفه دعاية شركة "متروجولدن ماير "إلا بوصفه" إثارة درامية، كلها ناطقة، كلها مغناة، كلها راقصة"، بينما وصفت شركة وارنر فيلمها "أغنية الصحراء" باعتباره "أوبريت كلها ناطقة، كلها مغناة". ولم يكتسب مصطلح "فيلم موسيقى" قبل نهاية هذا العام وجودا حقيقيا إلا عندما قامت شركة "أفلام راديو" بوصف فيلمها "ريو ريتا" باعتباره"فيلم شاشة موسيقى".

ومن المفارقات أن استخدام مصطلح "فيلم موسيقى" كمصطلح قائم بذاته يحدد نمطا محددا لم يقابل قبولا عاما حتى موسم ١٩٣٠-١٩٣١، عندما بدأ تذوق الجمهور للأفلام الموسيقية فى التراجع. والأفلام الموسيقية باعتبارها ذات طبيعة خاصة وتشكل مجموعة متماسكة ليس إلا أمرا ندركه اليوم عندما نراجع بشكل تاريخى ونقارن بين هذه الأفلام وإنتاج الأفلام المشابهة السابقة، فبينما كانت تشكل بالفعل نوعا من التصنيف يمكن أن نطلق عليه "النمط الفيلمى"، فإن الأفلام الموسيقية فى تلك الفترة الأولى لم تكن قد أصبحت بعد "أفلاما نمطية"، حيث إن التقاليد المميزة لإنتاج هذا النمط واستهلاكه لم تكن قد أرسيت بعد، وليس قبل عام ١٩٣٣ - ومع اندماج صناعة الموسيقى والكوميديا الرومانسية - أصبح مصطلح "الفيلم الموسيقى" مصطلحا قائما بذاته، وليس مجرد صفة تلحق باسم، وهو الأمر الذى صنعته شركة وارنر فى فيلم "الشارع الثانى والأربعون" عندما وصفت هذا الفيلم بأنه "فيلم موسيقى مئة بالمئة".

وعندما اكتسبت الأنماط قدرا من التجانس والتماسك، كما كسبت الاستقبال والقبول الجماهيرى، فإن تأثيرها على كل عناصر التجربة السينمائية قد تزايد؛ فبالنسبة لفرق الإنتاج أصبحت معايير النمط تتيح أداة تسهل صنع الأفلام، وبذلك فإن كتاب الشاشة بدأوا فى التفكير فى تركيز جهودهم على تطوير توليفات الحبكة

وأنماط الشخصيات التى ترتبط بأنماط فيلميه محـــددة، كمـــا أن وكـــالات اختيـــار الممثلين قد أصبحت أكثر قدرة على توقع الأنماط الجسمانية والمهارات المطلوبـــة لصناعة السينما، بالإضافة إلى أن الفنانين المهمين فى عملية الإنتـــاج (المخـــرج، المصور، مهندس الصوت، مؤلف الموسيقى، مصمم الديكور) استطاعوا اختـــصار الوقت بالعودة للحلول السابقة التى أثبتت نجاحا فى إنتاج أفلام عظيمة سابقة. كمـــا أن الفنيين الآخرين (مثل النجارين، وصناع الأزياء، وفنانى المكياج، والباحثين عن مواقع التصوير، والعازفين الموسيقيين، والقائمين على التوليف والميكساج.. إلـــخ) اختصروا الوقت باستخدام العناصر النمطية السابقة (مثل مواقـــع تـــصوير أفـــلام الويسترن، والأزياء التاريخية، ولقطات الأرشيف والمؤثرات الصوتية الجـــاهزة) . وبذلك فإن "فيلم النمط" استفاد من العناصر الاقتصادية المهمة والمرتبطة بالإنتـــاج على طريقة "خط التجميع".

كما أن الموزعين وأصحاب دور العرض استفادوا كثيرا من تأسيس معايير الأنماط، فبدلا من اعتبار كل متفرج كفرد خاص أصبح أصـــحاب دور العـــرض يفكرون فى المتفرجين باعتبارهم قطاعات، وذلك بفضل عشق الجماهير من ســـن معين أو طبقة اجتماعية بعينها لأنماط محددة. فإن أدوات تحديـــد الأنمـــاط، مثـــل أسماء الأنماط، والصورة، والعناصر الصوتية، وموتيفات الحبكة، والممثلـــين، قـــد أصبحت لها وظيفة دعائية هامة، وكأنها نوع من استدعاء المتفرج الذى يحب هـــذا النمط. وعندما أصبح لكل نمط شكله المحدد وجمهوره المخلص له، أنتج ذلك نوعا من أنظمة الدعم المتخصصة، مثل الأعمدة الصحفية، ونوادى المعجبين، والـــسلعة التجارية المرتبطة بهذه الأفلام، وأفلام الكارتون والأفلام القصيرة، وأيضا المجلات والكتب.

وبالنسبة للجمهور فإن معايير النمط تتيح نوعا من اتخاذ القـــرار بـــشكل سهل إذا ما كان المتفرج سوف يذهب لمشاهدة الفيلم، وبـــسبب طـــرق الاختـــزال النمطية فإن المتفرجين أصبح لديهم توقعات محددة حول مشاهدة فيلم النمط. وعلى الرغم من أن المتفرج التقليدى لفيلم النمط ينظر إليه فى العادة على أنـــه ذو عقـــل

بسيط، أو أنه يتبع تقاليد وطقوس المشاهد المتكررة، فإن أشكالا أكثر تعقيدا من المشاهدة قد تأسست من خلال إضافة تعقيدات على توقعات الجماهير، أو حتى إحباط هذه التوقعات أو عكسها. وهذا هو السبب فى أن العديد من الحبكات السينمائية قد تأسس إنتاجها على معايير نمطية واضحة (مثل الموجة الفرنسية الجديدة، والسينما الأمريكية الجديدة، وحتى السينما السياسية الراديكالية فى أمريكا اللاتينية) .

جمهور "فيلم النمط"

لا يمل أصحاب النظريات الأدبية من تكرار أن القارئ لديه مفاهيم نمطية فى عقله عندما يقرأ، ومن المؤكد أنه يجب علينا أنه أن نعترف بالمساهمة الأساسية للنمط فى كل أنواع التذوق، ومع ذلك فليست كل الأفلام تستخدم المعرفة النمطية للمتفرجين بنفس الطريقة والدرجة. فبينما تستعير بعض الأفلام على نحو بسيط بعض أدوات الأنماط التقليدية، فإن أفلاما تقوم بوضع هذه السمات النمطية فى المقدمة، إلى درجة أن مفهوم النمط نفسه يلعب دورا مهما فى الفيلم، وهذا ما يظهر بوضوح فى العديد من الأفلام المعاصرة التى تحاكى الأنماط التقليدية المعروفة، لكن الأمر ينطبق أيضا على أفلام النمط الكلاسيكية. فبالنسبة لصناعة سينما تعتمد على أفلام النمط، فهى لا تعتمد على الإنتاج المنتظم لمجموعة متشابهة من الأفلام، أو على الحفاظ على نظام محدد للتوزيع والعرض، لكنها تعتمد أيضا على الحفاظ على مجموعة ثابتة من المتفرجين المتمرسين على تذوق هذا النمط، يملكون معرفة كافية حول نظم النمط، يمكنهم بها تعرف لغته الخاصة، والذين يألفون حبكات النمط حتى يظهروا توقعاتهم النمطية، كما أن لديهم نوعا من الوفاء لقيم النمط حتى يمكنهم التسامح – وربما أيضا الاستمتاع – مع أفلام النمط التى تتحرر من التقاليد النمطية، أحيانا بنوع من النزوة الفنية أو على مستوى مادة الموضوع، وهى النزوة التى قد لا يوافق عليها المتفرج فى الحياة الحقيقية.

والفيلم الذى أنتجته شركة "آر. كيه. أوه" فى عام ١٩٣٥ ليقوم ببطولته أستير وروجرز، وهو فيلم "قبعة عالية"، يعطى نموذجا واضحا للتوترات المتضمنة فى عملية تذوق الأنماط، فهو يقدم فى وقت واحد كلا من الموسيقى الراقصة، ولقطات للأقدام الراقصة، والأسماء الشائعة فى هذا النوع من الأفلام لكل من فريد أستير وجنجر روجرز، كما أن "قبعة عالية" يقدم مفتاحا لهذا النمط. إنهم يقولون بوضوح: "هذا فيلم موسيقى، ولا تشاهده إن كنت لا تحب الأفلام الموسيقية، وإذا كنت تحبها فإن المتعة الموسيقية سوف تكون مضمونة". والفيلم الموسيقى الآن كما يذكرنا نقاد هذا النمط لا يمكن أن يوجد دون ثلاث لحظات تؤسس لموضوعه: "الصبى يقابل الفتاة، الصبى يرقص مع الفتاة، الصبى يحصل على الفتاة". لكن هذه العملية فى فيلم "قبعة عالية"، ومنذ بداية الفيلم، تسير فى طريق متعرج، فعندما يقوم أستير بإيقاظ روجرز فى رقصته بالأقدام خلال الليل، تتصرف الفتاة بالطريقة الملائمة التى تقوم بها أى سيدة شابة تقيم فى فندق فاخر فى الثلاثينيات، فبدلا من أن تشكو مباشرة لصانع الضجيج، فإنها تقدم شكواها لإدارة الفندق، وطبقا لهذا السيناريو فسوف يقوم مدير الفندق بتهدئة أستير ويعود ليخبر روجرز، وهكذا ينتهى الحدث، وبالتالى فلن يكون هناك أى فيلم موسيقى (حيث لن تكون هناك فرصة للصبى لكى يقابل الفتاة) . وبالفعل، وعند تلك النقطة من الفيلم فإن تذوق المتفرج سوف يتم اختباره: هل سوف تتبع روجرز قواعد الإتيكيت الملائم؟ أو إنها سوف تصرف النظر عن السلوك الاجتماعى المقبول لكى تقوم بالاتصال بنفسها بالرجل حتى يتحقق الفيلم الموسيقى؟ إن المتفرج لا يشك لحظة واحدة فى أن المتعة الناتجة عن النمط سوف يميل إليها صناع الفيلم أكثر من تطابق شخصياته مع المعايير الاجتماعية الصحيحة.

وخلال فيلم "قبعة عالية" سوف تتكرر هذه الإستراتيجيات، فإن المتعة الناتجة عن النمط سوف تصبح بعيدة – وربما مضادة – لأخلاقيات المجتمع ومعاييره، فعندما يدعو أستير الفتاة للرقص تكون على اقتناع بأنه متزوج من أقرب صديقاتها (على الرغم من أن المتفرج يعرف الحقيقة). إن روجرز تتردد فى البداية فى أن ترقص مع فريد، وبهذا فإنها تعرض للخطر المتعة الناتجة عن النمط (فى

الجزء الخاص بحدث "الصبى يرقص مع الفتاة")، وعندما تقوم صديقة روجرز المخلصة بتشجيعها ليس فقط على الرقص مع أستير، ولكن أيضا على أن ترقص بشكل أكثر حميمية، يبتهج المتفرج حيث إن إحساس روجرز فى فعل محظور يزيد من متعة المشاهدة، وبذلك فإننا – نحن المشاهدين – ننجح فى الكشف عن الرغبات المحظورة المكبوتة بإسقاطها على جنجر. وسرعان ما تنوى روجرز أن "تفعل الشىء الصحيح" بالزواج من مستخدمها لكى تتحاشى إغراء الدخول فى مغامرات عاطفية غير مشروعة مع أستير، وبذلك فإنها تعرض للخطر مرة أخرى متعة تذوق النمط (فى الجزء الخاص بحدث "الصبى يحصل على الفتاة") . وسوف نبتهج عندما يذهب أستير مع الفتاة المتزوجة حديثا فى رحلة بالقارب معا، وإننا هذه المرة نختار بشكل حرفى علاقة غير مشروعة لكى نضمن استمرار متعة النمط.

لقد كنا فى الجزء الأول من الفيلم لا نرغب فيما هو محظور، ولكننا كنا نرغب فى رغبة روجرز تجاه المحظور، غير أننا الآن نجد أنفسنا نحتفى بالإشباع العاطفى الناتج عن علاقة حب غير مشروعة. ونحن فى العالم الواقعى نتبع قواعده، لكننا عندما ندخل فيلم النمط فإن قراراتنا يتم تعديلها بشكل واع لكى تدعم نوعا مختلفا من الإشباع. وفى فيلم الويسترن أو فيلم العصابات فإننا نحب أن نشاهد نوعا من العنف يدينه المجتمع على نحو واضح، أما فى فيلم الرعب فإننا نختار على نحو إيجابى إمكانات الحبكة التى تتضمن الخطر الذى يقع فيه الناس الراغبون فى الأمان. ومن نمط إلى آخر، فإن المتفرج الباحث عن النمط يشارك دائما على نحو صريح فى ردود أفعال مضادة للثقافة السائدة. لذلك فإن عملية مشاهدة الأنماط الفيلمية تتضمن تعرف العناصر التالية :

١ – متفرج النمط، وهو الذى يملك معرفة كافية بالنمط لكى يشارك فى عملية تذوق تعتمد تماما على تقاليد النمط.

٢ – تقاليد وقواعد النمط، وهى طرق بناء الفيلم وتفسيره التى تتفق مع معايير النمط.

٣ – العقد النمطى، فإن هناك اتفاقا ضمنيا بين منتجى النمط (لكى يتيحوا ما يعلنون عنه من متعة ناتجة عن النمط) ومستهلكى النمط (الذين يتوقعون ويفضلون متعا وأحداثا خاصة بنمط محدد) .

٤ – توتر النمط، وهو التوتر الذى يتم بناؤه فى أفلام النمط بين تحقيق معايير النمط والخروج على هذه المعايير، وفى العادة يكون ذلك بسبب الميل لمجموعة بديلة من المعايير التى يعاقب عليها المجتمع.

٥ – إحباط النمط وهى العواقب التى يخلقها خروج الفيلم على معايير النمط.

ومثل كل نظام يعتمد على المشير والمشار إليه، فإن الحوار بين فيلم النمط ومتفرجه يظل معرضا للتغيرات التاريخية، فما كان يبدو نوعا من إحباط الفيلم فى عصر الأستديو قد تحول الآن إلى متعة ما بعد النمط خلال الفترة التى تسود فيها المحاكاة الساخرة للأنماط.

تاريخ النمط

عندما اتسعت هوليوود، وأصبح تأثيرها العالمى أكثر قوة مع الانتقال للصوت، فإن التصنيفات النمطية وطرق الشفرة بها اتخذت أهمية جديدة. فخلال العشرينيات كان الالتزام بمعايير النمط يتم التضحية به بين الحين والآخر، وذلك فى الأفلام التى أخرجها بعض المخرجين الأوربيين ذوى النزعات الخاصة مثل لوبيتش ومورناو وستروهايم، وفنانى الكوميديا المضحكين مثل شابلن وكيتون ولاندون ولويد ونورماند، ومخرجين من النجوم مثل جريفيث ودى ميل الذين كانوا يتبعون ميولهم الخاصة. لكن عندما استعادت الصناعة قوتها بعد فترة التحول للصوت، فإنها لم تسمح بمجال كبير لمثل هذه النوعية من الميول الخاصة. ومع بعض الاستثناءات فإن تمويل الأستوديو كان يتطلب توليفات وأنماطا ذات مواصفات قياسية معيارية تتكرر المرة بعد الأخرى فى خط الإنتاج على قواعد

منتظمة ومتوقعة. وخلال عصر الأستوديو لم يكن صنع الأنماط من أجل تحقيق نوع خاص من إشباع المتفرج، ولكنه كان يقع دائما فى دائرة عملية صنع سلعة مطلوبة لدى الجماهير. وكان المسئولون التنفيذيون فى كل الشركات يشتركون فى افتراض أن الأفلام الناجحة ليست نتاجا لعبقريات منفردة، وإنما الالتزام الخلاق بتوليفات أووصفات فيلمية عامة، وبذلك فإن كل فيلم ناجح قد يولد نموذجا نمطيا جديدا. فعندما قامت شركة وارنر بإنتاج فيلم"دزرائيلى"كنوع من الأفلام المحترمة فى عام ١٩٢٩، كانت فى ذلك تقوم باختيار سيناريو تم شراؤه (عن المسرحية التى كانت ما تزال تحافظ على شهرتها منذ عام ١٩١١، وألفها لويس نابليون باركر)، وباستخدام ممثل جاهز للدور (وهو جورج أرليس الذى لعب دور البطولة فى المسرحية وفى فيلم صامت سابق)، وفى زمن كانت كل الشركات تتدافع لكى تحدد صفات معينة للفيلم الناطق. وكانت الشركة تتوقع أن ينجح الفيلم فقط فى دائرة الصفوة من الجمهور، لكن "دزرائيلى" حقق نجاحا جماهيريا هائلا تجاوز كل التوقعات؛ حيث استمر عرضه فى نيويورك لمدة ستة أشهر، ثم فى كل البلاد لمدة ١٦٩٧ يوما فى ٢٩,٠٠٠ دار عرض، كما بلغ عدد جمهوره ما يزيد على ١٧٠ مليون متفرج فى بلاد تتكلم ٢٤ لغة مختلفة.

وكما لو كانت تقوم بعملية تحليل كيميائى للفيلم، قامت شركة وارنر بإنتاج سلسلة كبيرة من الأفلام خلال أوائل الثلاثينيات فى محاولة لاكتشاف وصفة "دزرائيلى" الناجحة، وهكذا قامت بتصوير مسرحيات وأعمال درامية تاريخية، وأفلام حول رجال دولة أغنياء أو رجال أموال أجانب، بالإضافة إلى عدة أفلام قام بإخراجها ألفريد إى. جرين وبطولة جورج أرليس، وفى النهاية جاء فيلم آخر عن حياة رجل دولة أجنبى حقق تكرارا للنجاح الجماهيرى لفيلم "دزرائيلى" وهو فيلم "فولتير" (١٩٣٣)، وفى الحقيقة أنه حقق نجاحا كافيا لكى يقنع داريل زانوك حتى يأخذ جورج أرليس معه ليغادر شركة إنتاج "القرن العشرون". ولقد كان زانوك هو أهم المثمنين فى هوليوود، فقد كان يكتشف الذهب عندما يراه، وفى شركته الخاصة سوف يقوم بعمل سلسلة من الأفلام من بطولة أرليس، التى تقوم على سيرة حياة رجال أجانب مشهورين، وهى التوليفة التى أكدها نجاح فيلم"فولتير".

لقد كانت شركة وارنر عندئذ عاجزة عن المنافسة بدون أرليس، لكنها استطاعت أن تحصد فوائد تجاربها معه عندما ظهر بول مونى كبطل جديد لأفلام تدور حول سيرة رجال أجانب، وهى الأفلام التى تحمل اسم "بيوبيك" (Bio-pic) (اختصارا لمصطلح "أفلام سيرة الحياة".) ولقد كان أول أفلام مونى من هذا النمط، والذى تم إنتاجه بميزانية ضئيلة، هو "قصة لويس باستير" (١٩٣٦) الذى حقق نجاحا جماهيريا غير متوقع، لكى يحدد معايير جديدة لهذا النمط، فعندما أظهر الجمهور اهتماما قليلا ببطلة طبيبة (فلورانس نايتنجيل فى الملاك الأبيض")، عادت شركة وارنر مع مونى بفيلم "حياة إميل زولا" (١٩٣٧)، وهذه المرة عرفت وارنر طريقها الصحيح، لذلك احتفظت بكل الفريق كاملا من أجل صنع الفيلم "يوورايز" بعد عامين. لقد كان ذلك هو ثالث أفلام مونى عن حياة رجل من المشاهير الأجانب، بينما كان المخرج يقوم بعمل فيلمه الرابع من هذا النمط (وهى الأفلام التى بلغ عددها الإجمالى ستة)، كما كان هنرى بلاك يقوم بكتابة ثالث أفلامه عن قصص حياة المشاهير، فى نفس الوقت الذى كان فيه تونى جوديو مدير التصوير يقوم بتصوير رابع أفلامه فى هذا النمط، وفى الفترة اللاحقة جاء إدوارد جى. روبنسون لكى يحل محل مونى فى آخر فيلمين من هذه السلسلة. ولقد قال فنان التوليف القصصى فى شركة وارنر، فيمالى ماكديرميد فى أكتوبر ١٩٤١، واصفاً بحق هذه الأفلام: "لقد تم التفكير فى حوالى أربعين فيلما من هذا النمط، من أجل التسويق والتطوير الجزئى للأبحاث".

ماذا يمكن أن نتعلم حول النمط من نموذج أفلام سيرة الحياة ؟ أولا، بينما تتم استعارة النمط فى بعض الأحيان من أعمال أدبية أو مسرحية جاهزة، فإنها يمكن بناؤها على نحو عملى من أى مادة. ثانيًا، أن كل فيلم ناجح بدون ارتباطه بنمط فيلمى محدد سوف يكون هو نقطة البداية لعملية محاولة بناء النمط، حيث تقوم الشركة باختبار العديد من الافتراضات التى تتعلق بالسبب المحدد لهذا النجاح. ثالثا، إن هذه المحاولات لتحديد وتجديد وصفة ناجحة تتضمن بشكل أو بآخر تنظيم المسئولين التنفيذيين فى الأستديو، بالإضافة إلى المجموعة الفنية والتقنية فى وحدات صغيرة شبه دائمة. رابعا، عندما تنجح توليفة ويتم اكتشافها، فإن الشركات

الأخرى لاتتركها، وبذلك فإنها تقود إلى نمط كامل النمو ومنتشر فى كل أنحاء الصناعة. خامسا، يمكن للنمط أن يتحرك بحرية داخل التوليفات التى يعتمد عليها، مثلما هو الحال مع أبطال أفلام سيرة الحياة التى قدمتها وارنر، والذين تقلبوا بين كونهم رجال دولة وعبقريات طبية، وكما فى أفلام مترو جولدوين ماير وفوكس فى التحول بين السياسيين الأوربيين إلى تجار الفن ومؤلفى الموسيقى وعازفيها، على الرغم من أن هذه الأفلام جميعا تحتفظ بنفس البناء الأساسى.

ومن المهم أن نلاحظ أن صانعى الأفلام ومنتجيها ليسوا هم العامل الوحيد فى تأسيس النمط، فبينما تتم إعادة إنتاج أنماط الأفلام من مصادر أدبية أو مسرحية، فإن بعض الأنماط الأخرى قد تم تطويرها داخل صناعة السينما ذاتها، بينما نجد بعض الأنماط قد تم تأسيسها بعد صنعها بواسطة النقاد والجمهور، فإن ما نطلق عليه اليوم "الفيلم نوار" على سبيل المثال قد تمت تسميته وتعريفه بواسطة النقاد الفرنسيين فى فترة ما بعد الحرب، وهذا هو النمط الذى يتقاطع مع أنماط هوليوودية أخرى كانت تعرف باسم أنماط أفلام العصابات والجريمة والمخبر السرى والتشويق النفسى، لكن مفهوم "الفيلم نوار" كان يؤكد على مجموعة مختلفة من الملامح التى تشترك فيها مجموعة من الأفلام التى ظهرت خلال الحرب وفى أعقابها مباشرة، مما نقل الاهتمام من مادة الحبكة المشابهة إلى مزاج عام يعتمد على نمط الشخصية وأسلوب الحوار واختيارات الإضاءة. إن هذه القدرة على إعادة صيغة وتشكيل حدود الأنماط تعتمد على آليات دعم قوية تساوى دعاية الشركات ومؤسسات النقد الصحفية، وهى التى تقوم صناعات السينما باستغلالها لكى تثبت دعائم وقواعد النمط، فلو كان مفهوم" "الفيلم نوار" قد اكتسب قبولا، فذلك يعود فى جانب كبير منه إلى تطور الدراسات السينمائية كصناعة أكاديمية وثقافية. فإن ما يحدث اليوم من تمييز داخل الوسيط السينمائى والجمهور على السواء، بالإضافة للقدرة على التوجه إلى جمهور محدد أو قطاعات معينة من الجمهور، يجعل من السهل، أكثر من السابق إنشاء العديد من الأنماط وتأسيسها بواسطة الجمهور المعاصر الذى يستخدم أو يتذوق الأنماط القديمة بطرق جديدة. فبينما تقوم اهتمامات المستهلك بتحديد طيف واسع من الأفلام (وبرامج التليفزيون) طبقًا لما

تحتويه هذه الأفلام من إتقان فى الحرفة والتكنيك والسمات الأخرى المميزة لكل نمط، فإن جماعات الثقافة المضادة تشكل استقطابًا جديدًا لأنماط أخرى من خلال الاهتمامات النسوية أو الراديكالية أو المثلية الجنسية، فخلال ذروة صناعة أفلام النمط التى يعتمد عليها الإنتاج من الثلاثينيات وحتى الخمسينيات، كان هناك العديد من العوامل التى تعمل ضد الأنماط المتوجهة إلى جمهور معين، مثل أهمية وجود مجال وطنى عام مشترك، والسيطرة المركزية على الإنتاج والتوزيع، والتجانس الأيديولوجى العام، وغياب وسائل اتصال بديلة. لكن عندما أشرف القرن العشرون على نهايته، ومع انتشار البث عن طريق القمر الصناعى، والبريد الإلكترونى، ووسائل الفاكس، والتليفونات المحمولة، فإن من الواضح أن مستقبل الأنماط سوف يعتمد أكثر من أى وقت مضى على أنماط المتفرجين وتذوقهم للأفلام.

وهناك طريقة ملائمة لفهم تعقيدات تاريخ النمط، وهى الإقرار بأن الأنماط تعتمد على عنصرين مختلفين تمامًا، وإن كان للواحد منهما علاقة بالآخر. فكل الأفلام التى تنتمى لنمط محدد تتشارك فى عناصر محددة يمكن أن نطلق عليها عناصر "دلالية"، فعلى سبيل المثال فإننا نتعرف فيلم الويسترن عندما نرى الجياد، والشخصيات الخشنة متقلبة الأهواء، والسلوك غير المشروع، والأماكن الرعوية فى الخلاء التى تتناثر فيها المستوطنات، والألوان الطبيعية، وحركات الكاميرا الموازية للحدث (التراكينج)، بالإضافة إلى الاهتمام بجانب حقيقى من تاريخ الغرب الأمريكى (وهذه ليست إلا بعض العناصر الدلالية المختلفة التى تميز فيلم الويسترن) .

فعندما تطورت الأنماط من مجرد كونها صفة تحدد بشكل عام النمط الفيلمى إلى تحديد أو تعريف يطلق عليه اسم معين، فقد طورت مجموعة من القواعد اللغوية السينمائية المتماسكة، وذلك باستخدام طرق متشابهة لجعل العناصر الدلالية المختلفة أكثر تماسكًا واتساقًا: مثل أنماط الحبكة، واستخدام المجاز بشكل محدد، والأولويات الجمالية.... فإذا كان كل فيلم يدور فى الغرب الأمريكى يمكن أن نطلق عليه لقب ويسترن، فإن هناك اختلافًا كبيرًا بين الأفلام التى تستخدم عناصر

الويسترن على نحو بسيط مثل تقديم أغنية ويسترن أو صوت صهيل الجياد أو أزياء الهنود الحمر، وبين الأفلام التى تتعرض على نحو واع لامتداد الحضارة على الأرض البرية التى تزداد تضاؤلاً، كما أنها الأفلام التى تؤكد على قوانين المجتمع وصراعها مع النزعة الفردية من خلال شخصيات متعارضة، كما أنها تضمن هذه الصراعات فى شخصية أكثر تعقيدًا للبطل الذى يمكن أن يحتوى بداخله على صفات الجانبين.

وأنماط الأفلام تتشارك معًا فى صفات دلالية مشتركة، فأفلام النمط تجعل من الملامح الدلالية العامة نوعًا من اللغة الخاصة، والمعنى الذى تحمله العناصر الدلالية يكون فى العادة مقتبسًا عن شفرات أو نظم اجتماعية كانت موجودة سابقًا، لكن السمات الدلالية من ناحية أخرى تعبر عن معنى محدد داخل نمط محدد. وعندما نقول إن الأنماط تؤدى وظيفة محددة داخل المجتمع، فإن هذا يعود إلى اللغة السينمائية التى يشير إليها النقاد. وكتابة تاريخ نمط فيلمى محدد (ووصف العلاقة بين الأنماط) تصبح أكثر سهولة عندما نفهم النمط باعتباره يتضمن نوعين منفصلين من الاتساق الدلالى واللغوى، وهو الاتساق الذى يتطور بمعدلات مختلفة فى العديد من المرات، لكنه يكون دائمًا على علاقة قريبة بالنمط القياسى.

وكثيرًا ماتوحى الدراسات (المتأثرة بأعمال عالم الأنثروبولوجيا الفرنسى كلود ليفى شتراوس) بأن الأنماط تقوم بوظيفة طقسية، فهى تتيح حلاً متخيلاً متكررًا للأسئلة التى تثيرها التناقضات الرئيسية فى المجتمع، وعندما نرى أفلام الويسترن بهذه الطريقة، فإنها تبدو حوارًا بين القيم الأمريكية المتعارضة للحرية الشخصية والعمل الجماعى، أو لاحترام البيئة والحاجة للنمو الصناعى، أو لتقديس الماضى والرغبة فى بناء مستقبل جديد، ومن خلال هذا الفهم فإن أفلام الأنماط يتم إنتاجها بواسطة صناعة السينما من أجل متفرج محدد يستخدم الأفلام كوسيلة تهدف إلى "التفكير الثقافى".

ولقد رأى نقاد آخرون أفلام الأنماط باعتبارها شكلاً اقتصاديًا من الأيديولوجيا، فبدلاً من استهلاك الأفلام عن بعد فإنه يسمح للمتفرجين بالاعتقاد بأنهم ينالون مايريدون، بينما هم فى الحقيقة يقعون فى شرك قبول قائمة الأولويات كما تراها الصناعة أو جماعات المصالح المشتركة أو الحكومة. وعندما نرى أفلام الأنماط بهذه الطريقة، فإن الويسترن يبدو طريقة معقدة لتبرير الاستيلاء على الأراضى التى كان يملكها ويقطنها الهنود الحمر، وكذلك لتبرير فرض قواعد القانون على النظم السابقة لحل الصراعات، وتأسيس نظام مستقر فى الغرب يعتمد على الاستيطان المأمون والاتصال والانتقال. وبكلمات أخرى فإن فيلم الويسترن يمكن اعتباره "اعتذارية" عن القدر الذى صنعته الحضارة الغربية، ومبررًا للاستغلال التجارى لعالم الويسترن.

وبشكل عام فإن من المفيد أن نتعرف أن إنتاج الأفلام يعتمد إلى حد ما على كل من الوظيفتين، فإن استمرار أنماط الأفلام عبر تاريخ السينما يمكن توضيحه فى تلك القدرة المستمرة على تحقيق أحد هذين الهدفين، بينما ينمو التعقيد الخاص وقوة أفلام الأنماط من قدرتها على تحقيق الهدفين فى وقت واحد. والطريقة التى يتم بها تأسيس لغة مستقرة لأنماط الأفلام تتضمن اكتشافًا لأرض مشتركة بين القيم الطقسية للمتفرج والالتزامات الأيديولوجية للصناعة. وهكذا فإن تطور لغة خاصة داخل سياق دلالى خاص يخدم الوظيفة المزدوجة، فهو يقيم العلاقات بين كل العناصر المختلفة بطريقة منطقية فى نفس الوقت الذى يكيف فيه احتياجات الجمهور لاهتمامات الشركات ومصالحها. ونجاح نمط ما لايعود فقط إلى أنه يعكس الأفكار المثالية عند المتفرج، أو أنه يقدم فقط تبريرًا لصناعة التسلية الهوليوودية، ولكن يعود أيضًا إلى قدرته على أن يحمل الوظيفتين ويحققهما فى وقت واحد، وهو ما يلخص براعة صناعة السينما الهوليوودية فى الخداع، التى تميز إنتاج أفلام الأنماط الناجحة.

وكما أن الأنماط لا تظهر فجأة وببساطة على نحو مكتمل، فإنها تختفى طبقًا لعمليات تاريخية محددة. والأنماط تكشف عن إجابات دلالية لعملية التساؤلات التى

تنتهى من خلال لغة سينمائية خاصة، بينما تترك النماذج الدلالية فى مكانها. وهكذا فإن بعض أفلام الويسترن فى فترة ماقبل الحرب، التى بدأت مع فيلم "السهم المكسور" (١٩٥٠) من إخراج ديلمر ديف، بدأت فى التساؤل حول عدد من التقاليد التى تؤسس لغة أفلام الويسترن، مثل الدوافع الداخلية للذين يفرضون القانون، والدور التمدينى الذى قام به سلاح الفرسان، والطبيعة المحاربة للهنود الحمر، ومدى تطابق النمط مع الحقيقة التاريخية. وأفلام الويسترن الأخيرة للمخرج جون فورد- وعلى نحو خاص "خريف شايين" (١٩٦٤) – تحاول أن تصلح من التبسيط الزائد والساذج الذى يصل إلى درجة الظلم، والذى يميز أفلام الويسترن الكلاسكية، بما فيها أفلام فورد الأولى نفسه، بينما قام صناع الأفلام الجدد فى نهاية الستينيات، سواء سيرجى ليونى فى إيطاليا، أو سام بيكينباه فى أمريكا، بتدمير منظم لكل قواعد النمط. كما ظهرت فى فترة ما بعد الحرب سلسلة من الأفلام الموسيقية التى تتناول عالم صناعة الموسيقى، وتتساءل حول افتراضات مثل ارتباط الموسيقى بالسعادة، وعلاقة صنع الموسيقى بصياغة قصة حب بين فتى وفتاة، والوعد بأن الحبيبين العاشقين للموسيقى سوف يعيشان فى "تبات ونبات" بعد زواجهما. ففيلم "أوكلاهوما!" (١٩٥٥)، و"قصة الحى الغربى" (١٩٦١)، و"اعط عربتك لوناً" (١٩٦٩)، هى نماذج للأفلام الموسيقية (التى كانت فى الأصل مسرحيات)، والتى أدخلت عناصر جديدة تبدو فى ظاهرها متنافرة، حتى إنها كانت خارج نطاق لغة النمط فى الفترة السابقة، وعلى الرغم من أن هذه المحاولات لتقويض الروابط اللغوية التقليدية لم تنجح بسرعة، فإنها أدت فى النهاية بصناعة السينما لنوع جديد من إنتاج أفلام ما بعد النمط، حيث تقوم لغة أنماط الأفلام بإخلاء مكانها لتحل محلها المحاكاة الساخرة من الأنماط، أو لأفلام تمزج بين أنماط عديدة، أو لمحاولات صياغة لغة جديدة بعيدة عن المادة الدلالية المألوفة. وعندما تستعير السينما دلالات الأدب أو المسرح فإنها، تفرض فى العادة لغة جديدة تماما، فرواية الرعب تبرر تأثيراتها المرعبة بواسطة البحوث العلمية التى تجاوزت الحدود المألوفة خلال القرن التاسع عشر، بينما تبنى أفلام الرعب لغتها حول شخصية تتميز بشهية جنسية زائدة. وبينما تعتمد نظم الأنماط اعتمادا كبيرا على إيمان مجموعة متجانسة

من المتفرجين بها، فقد طورت صناعتان سينمائيتان لغتين مختلفتين لنفس النمط الدلالى (مثل ويسترن هوليوود، والويسترن اسباجيتى الإيطالى)، أو قد تقوم صناعة واحدة بالكشف فى نفس الوقت عن أشكال مختلفة عديدة للغة السينمائية من أجل نمط دلالى واحد (الحدوتة والاستعراض والتناول الفلكلورى للفيلم الموسيقى فى هوليوود)، أو قد تقوم صناعة وطنية بالإهمال الكامل لنمط معين (مثل الفيلم الموسيقى الهوليوودى) بينما تقوم صناعات أخرى بتطوير نسختها الخاصة من هذا النمط (الصناعة السينمائية المزدهرة للأفلام الموسيقية الهندية والمصرية) .

هوارد هوكس (١٨٩٦-١٩٧٧)

كان هوارد هوكس ابنًا لأحد مالكى مصانع الورق الأثرياء، انتقل مع عائلته من الغرب الأوسط إلى كاليفورنيا عندما كان عمره عشر سنوات، وبعد حصوله على شهادته الدراسية من كورنيل حيث درس الهندسة الميكانيكية، عاد إلى لوس أنجليس لكى يعمل فى قسم الإكسسوار فى شركة "فيماس بلايرز- لاسكى"، وخلال الحرب العالمية الأولى خدم كمعلم طيران فى جيش الولايات المتحدة فى تكساس، وبعد انتهائه من الخدمة العسكرية دخل عالم سباق السيارات، كما بنى طائرات وطار بها. وفى عام ١٩٢٢ ذهب للعمل فى قسم القصة فى شركة باراماونت، وبحلول عام ١٩٢٥ انتقل هوكس إلى شركة فوكس حيث عمل لأول مرة ككاتب شاشة (سيناريست)، وحصل على الفرصة الأولى للإخراج فى فيلمه "الطريق إلى المجد" (١٩٢٦) – وقد عمل بعقود قصيرة الأجل للعديد من الشركات فى بقية حياته العملية، على الرغم من أنه فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية كان قد اكتسب سيطرة متزايدة على مشروعاته من خلال سلسلة من شركات الإنتاج المستقل التى كان شريكًا فى تأسيسها.

تشكلت رؤية هوكس الاجتماعية خلال الثلاثينيات، عندما بدأت أفلامه فى دراسة التفاعل الدرامى بين مجموعات من الناس ترتبط معًا فى مهن أو نشاطات مشتركة مثل الطيارين فى فيلم "دورية الفجر" (١٩٣٠) و"الارتفاع صفر" (١٩٣٦) و"الملائكة فقط لهم أجنحة" (١٩٣٩)، أو مثل عالم العصابات فى "ميثاق الجريمة" (١٩٣١)، و"الوجه ذو الندبة" (١٩٣٢)، أو مثل الجنود فى"اليوم نعيش" (١٩٣٣) و"الطريق إلى المجد" (١٩٣٦)، أو مثل عالم سائقى سيارات السباق فى "هدير الزحام" (١٩٣٢)، أو عالم الصيادين فى "سمكة القرش المتعطشة للدماء" (١٩٣٢). إن هذه الأفلام التى تتسم بالحركة والتشويق تمجد استقلالية الرجال والنشاطات

الجماعية والدور التطهيرى للتوترات الشخصية من خلال العمل، وعلى الرغم من أن أفلامه تظهر احتفاء "بالعمل الإيجابى والاحتراف والنزعة الذكورية الرواقية (التى تتعالى وتتسامى على الأفراح والأحزان)، فإنها تكشف أيضًا عن الصراع الذى ينبع بين النظم الاحترافية القمعية للسلوك الفردى من جهة، وبين الرغبات والمشاعر الشخصية من جهة أخرى. ويميل هوكس إلى أن يعرض هذا الصراع من خلال الصراع بين عناصر ذكورية وأنثوية فى حرب داخل نفس الرجل (الذكر)، وبهذا فإن النزعة الرواقية للذكر يتم تجسيدها فى شكل رمزى فى البطل الذى ينتمى إلى عالم هوكس (على سبيل المثال: كارى جرانت فى "الملائكة فقط لهم أجنحة"، أو جون وين فى "النهر الأحمر – ١٩٤٨")، وهو مايبدو فيه إلى حد كبير. إن هذه السمات تظهر حاجة الشخصية إلى أن تصبح إنسانية، وذلك من خلال تأنيثها بطريقة ما، سواء عن طريق تأثرها بالنساء، أو بخصائص الرجال فى التعرف على أنهم ليسوا فقط شخصيات هشة، ولكن أيضًا فى اكتشاف حاجتهم للآخرين.

وشخصيات الرجال فى أفلام التشويق عند هوكس تقاوم التغير، بينما الرجال فى كوميدياته يتعلمون التكيف مع هذه التغيرات، وتتضمن أفلامه الكوميدية صراعًا جنسيًا، حيث تقوم الشخصيات النسائية بتحويل الرجال لكى يصبحوا أكثر "نسوية"، وهو التحول الذى يحدث على نحو ذكى فى فيلم"تربية طفل"(١٩٣٨)، و"لقد كنت عروس حرب ذكرًا" (١٩٤٨)، وفى هذا الفيلم يضطر كارى جرانت إلى أن يرتدى ملابس امرأة، ولكن هوكس يظل فى أفلامه الكوميدية أكثر اهتمامًا بمرونة الأدوار الجنسية، وإطلاق العنان للكبت الجنسى أكثر من اهتمامه بحل التوازن الجنسى داخل النفس الواحدة أو بين الجنسين، وهكذا فإن أفلامه الكوميدية تميل إلى التأكيد على الصراع الجنسى بجعله صراعًا دراميًا كعملية ليس لها نهاية، بحيث يظل صراعًا أبديًا، بينما تقوم الدراما بإعادة تأسيس الهارمونية والتوازن والنظام الجنسى.

ولقد تطور أسلوب هوكس البصرى تدريجيًا خلال الثلاثينيات والأربعينيات لكى يعكس رؤيته الاجتماعية، فقد ظلت الكاميرا عنده فى مستوى الرؤية الطبيعية،

لكى يرى المتفرج نفسه متفاعلاً مع الشخصيات على أرضهم، لكن المساحة التى يتفاعلون فيها امتدت بالتدريج من العمق الضحل للمجال البصرى فى أوائل الثلاثينيات إلى نوع من عمق المجال خلال الأربعينيات، كما يتضح فى أعماله مع مدير التصوير جريج تولاند "الطريق إلى النصر" (١٩٣٦)، "تعال وخذها" (١٩٣٦)، "كرة النار" (١٩٤٢)، "مولد أغنية" (١٩٤٨)، ومع جميس وونج هاو فى فيلم "سلاح الطيران" (١٩٤٣)، ومع راسيل هارلان فى "النهر الأحمر" و"السماء الواسعة" (١٩٥٢)، "ريوبرافو" (١٩٥٩) و"هاتارى!" (١٩٦٢) و"رياضة الرجل المفضلة" (١٩٦٤)، ففى هذه الأفلام تحتل شخصيات هوكس المساحة الوسطى من المجال تحت إضاءة قوية، حيث يتبادلون الحوار والإيماءات والإشارات بين بعضهم البعض فى نوع من المساواة والأخذ والعطاء. والعلاقة فى أفلام هوكس بين الفرد والجماعة الأكبر يتم التعبير عنها باستخدام أساليب بصرية من خلال تفاعل الفرد فى مساحة موزعة بالتساوى.

وعلى الرغم من أن رؤيته قد تشكلت خلال الثلاثينيات، فإن هوكس ظل واحدًا من أكثر صناع الأفلام فى هوليوود "معاصرة". فمثل باستر كيتون كان هوكس فنانًا لعصر الآلة، وهو ماتؤكده أفلامه عن عالم ملاحى الطائرات وسائقى سيارات السباق، ومن خلال علاقتهم بالآلات، وعلى الرغم من أن أفلامه تدور أحيانًا فى الماضى، فإن شخصياته تعيش دائمًا فى الحاضر الوجودى، فقد كان بداخلها نوع من الهوس بالماضى الذى يظهر أحيانًا فى شكل عصابى، إلا أن الصحة النفسية يتم عرضها دائمًا فى القدرة على إعادة صياغة الأحكام السابقة على أساس المعطيات الجديدة، والقدرة الحدسية على اتخاذ القرارات فى لحظة حاسمة، كما تظهر "معاصرة" هوكس فى تقديمه للنساء اللائى يتمتعن بنوع نادر من الاستقلالية وحرية الحركة والإرادة والقوة، إن نساءه هن نساء ما بعد العصر الفيكتورى، فليست هناك عذراوات ولاعاهرات. إنهن ينتمين إلى عالم ما بعد الحرب (الأولى)، وظاهرة "المرأة الجديدة". لقد كانت النساء الجديدات فى أفلامه نساء حصلن على "الانعتاق من العبودية" بواسطة الثقافة الجماعية (وبواسطة التعديل التاسع عشر للدستور الأمريكى)، إنهن يدخلن الدائرة العامة ويقمن بالتصويت، ويعملن، وتدخن السجائر، ويشتركن فى العديد من النشاطات التى كانت

مقتصرة فى السابق على الرجال، ونموذج المرأة عند هوكس يتجسد فى لورين باكول التى أظهرت ملامح "ذكورية"، بصوتها الأجش، وخبرتها بالحياة والناس، وعدوانيتها الجنسية، وغطرستها، وخشونتها، وميلها للسخرية المريرة. إنها تعيش فى عالم الرجال، وتشترك مع الرجال بشكل أو بآخر فى نوع من المساواة، لكنها تحتفظ بكيانها كامرأة، بالإضافة إلى نوع من البراءة الجوهرية، وعلى الرغم من أن هذه المرأة تشكل فى جانب منها تجسيدًا لخيالات الرغبات النرجسية الذكورية فى البحث عن نوع مثالى أنثوى من "السهو" أو"الأنا الأخرى"، فإن المرأة فى أفلام هوكس تواجه موضوعات مثل الرغبة الأنثوية والقوة بعقل مفتوح وبطريقة مباشرة غير معتادة فى السينما الأمريكية.

ويعتبر هوكس بشكل عام واحدًا من أعظم ثلاثة مخرجين أمريكيين مع ألفريد هيتشكوك وجون فورد، وفى عام ١٩٦٢وضعت المجلة السينمائية البريطانية "موفى" هوارد هوكس فى تصنيف "العظماء"، وهو تصنيف يشاركه فيه مخرج أمريكى واحد فقط هو ألفريد هيتشكوك. (لقد كان أورسون ويلز موضوعا تحت تصنيف "لامع"، وجون فورد تحت تصنيف "موهوب جدا"). وعلى الرغم من أن هوكس كان موضوعا للعديد من الدراسات المطولة قبل وفاته فى عام ١٩٧٧، فإن القليل من الكتابات عنه قد ظهرت منذ عام ١٩٨٢، وبذلك لم يعد مرئيا على مسرح الصناعة السينمائية الأمريكية وتاريخها، وهو المكان الذى وجده فيه أندرو ساريس فى مقالته فى عام ١٩٦٨: "أقل مخرجى هوليوود شهرة وتقديرا من بين كل طبقات المخرجين". إن المشكلة تكمن فى شفافية هوكس الظاهرة، وفى أسلوبه الذى يبدو غير مرئى، وفى ميله الجمالى لإنكار الذات، حتى إنه يبدو من الصعب أن يراه المرء، كما أنه يصعب على التحليل أيضا. ورقة أسلوب هوكس هى واحدة من أهم السمات فى عمله، لكنها كانت أيضا العقبة الكبرى لموهبته كصانع للأفلام.

"جون بيلتون"

من قائمة أفلامه :

"دورية الفجر" (١٩٣٠)، "الوجه ذو الندبة" (١٩٣٢)، "القرن العشرون" (١٩٣٤)، "تربية طفل" (١٩٣٨)، "الملائكة فقط لهم أجنحة" (١٩٣٩)، "الفتاة المساعدة" (١٩٤٠)، "الرقيب يورك" (١٩٤١)، "كرة النار" (١٩٤٢)، "سلاح الطيران" (١٩٤٣)، "أن تملك ولاتملك" (١٩٤٤)، "النوم الكبير" (١٩٤٦)، "النهر الأحمر" (١٩٤٨)، "الرجال يفضلون الشقراوات" (١٩٥٣)، "ريو برافو" (١٩٥٩)، "رياضة الرجل المفضلة" (١٩٦٤)، "إيلدورادو" (١٩٦٧) .

جورج كيوكر (١٨٩٩-١٩٨٣)

ولد جورج كيوكر لعائلة مجرية يهودية فى مدينة نيويورك، ليبدأ حياته الفنية فى عالم المسرح كمدير للمسرح، وكمخرج لعروض الصيف على مسرح برودواى فى بداية العشرينيات. ومع دخول عصر الصوت، كان كيوكر قادرا على الانتقال إلى هوليوود ليعمل لدى شركة باراماونت فى عام ١٩٢٩ كمدرب للحوار، ليرتقى بسرعة ويصبح مساعدا للإخراج، ثم مخرجا.

وقد ظلت خلفيته المسرحية واضحة خلال حياته الفنية من خلال ولعه فى أفلامه بالمسرحيات مثل "العشاء فى الثامنة" (١٩٣٣)، "النساء" (١٩٣٩)، "قصة فلادلفيا" (١٩٤٠)، بالإضافة إلى عشقه للمعالجة الذكية للديكورات المسرحية فى أفلام "كم تساوى هوليوود؟" (١٩٣٢) و"مولد نجمة" (١٩٥٤)، وهذه الأفلام، مع فيلم "كاميل" أو"غادة الكاميليا" (١٩٣٦)، تبقى من بين أكثر الأفلام الهوليوودية جماهيرية.

لقد كانت مواهب كيوكر تظهر بوضوح من خلال العمل الجماعى، كما تأثر معاونوه تأثرا كبيرا بأفلامه، وكان يعلى من شأن عمل الكتاب، خاصة أصدقاءه أنيتا لووس، ودونالد أوكدين ستيوارت، وزو أكينز، الذين كانوا موهوبين فى العمل فى موقع التصوير لإجراء التعديلات فى السيناريوهات فى آخر دقيقة. وبين عامى ١٩٤٧و ١٩٥٤ صنع كيوكر عددا من الأفلام الناجحة مع فريق الزوج والزوجة من كتاب السيناريو: جارسون كانين وروث جوردون، وذلك فى أفلام "حياة مزدوجة" (١٩٤٧)، و"ضلع آدم" (١٩٤٩)، و"النوع المتزوج" (١٩٥٢)، و"بات ومايك" (١٩٥٢)، و"يجب أن يحدث ذلك" (١٩٥٣). وفى عام١٩٥٣ بدأ كيوكر فى عمل فريق مع صديقه المصور جورج هونينجن – هون، وفنان رسوم الإسكتش فى شركة إخوان وارنر جين ألين، لكى يصنعوا معا أفلاما مثل"مولد نجمة" و"فتيات

الكورس" (١٩٥٧). ولقد أضاف عمل هذا الفريق إلى أفلامه أسلوب التكنيكلر البصرى، وهوما يؤكد أنه لم يكن مجرد مصور للمسرحيات، ولكن كانت له مواهبه السينمائية والدرامية المتطورة.

وكان معاونو كيوكر العظام بلا شك هم النجوم والنجمات، فلقد تعرف خلال عمله فى برودواى على ممثلات لكى يعمل بشكل مكثف وفعال مع نجمات مثل جريتا جاربو، جون كرافورد، كاترين هيبورن، وأخريات. ولأن عمل كيوكر نفسه يشبه ما كان يصنعه بجماليون، فلم يكن غريبا أن يكون موضوع التحولات التى تحدث للمرأة بتأثير الرجل موضوعا متكررا فى العديد من أفلامه، كما لم يكن مثيرا للدهشة أيضا اختياره لكى يخرج فيلم "سيدتى الجميلة" (١٩٦٤)، وهو الاقتباس السينمائى الموسيقى عن مسرحية "بجماليون" لجورج برنارد شو.

وكانت طريقة كيوكر فى العمل الجماعى سببا فى أنه كان شخصا ملائما لنظام الأستديو، فعلى الرغم من أنه لم يكن متعجلا فى عمله، فإنه كان متوافقا مع مديرى الأستديوهات، وكان مطيعا فى إجراء تجارب الشاشة للممثلين والممثلات الجدد، كما كان يحل فى بعض الأوقات مكان المخرجين المتغيبين. وعلى الرغم من هذه المرونة، فإن كيوكر واجه العديد من الصعوبات والمشكلات مع رؤسائه، فقد رفع دعوى قضائية ضد باراماونت التى كانت أولى الشركات التى تعاقدت معه، وكانت الدعوى القضائية تدور حول حقه فى ظهور اسمه على الشاشة مخرجا لفيلم "ساعة واحدة معك" (١٩٣٢)، الذى أشرف عليه إيرنست لوبيتش. ولقد ردت الشركة بفسخ العقد مع كيوكر، مما سمح له بالانتقال إلى شركة "آر. كيه. أوه" ليعمل من أجل ديفيد أوه. سيلزنيك، الذى تبعه كيوكر عند انتقاله إلى شركة مترو جولدوين ماير فى عام ١٩٣٣، وعندما بدأ سيلزنيك أعمال شركته المستقلة فى عام ١٩٣٦، كان لدى كيوكر عقد مع مترو جولدوين ماير وسيلزنيك، مما جعله واحدا من أعلى المخرجين أجرا فى تلك الحقبة.

ولقد جاء صدامه الشهير مع الأستديو عندما طرده سيلزنيك من موقع تصوير "ذهب مع الريح" (١٩٣٣) بعد عشرة أيام فقط من بدء الإنتاج، ويعزو البعض هذه الواقعة للنفقات العالية لأجره، وصعوبات وجود عقدين مع شركتين فى

وقت واحد، والاختلافات حول السيناريو الذى كان فى متناول يده، لكن تفسيرات أخرى تؤكد على كراهية كلارك جيبل للجنسية المثلية عند كيوكر، ولقد أكدت هذه الحادثة الصعوبات التى يواجهها الرجال الشواذ فى هوليوود. فإذا كان الناس يفكرون فى كيوكر باعتباره "مخرج أفلام النساء"، فقد امتزج ذلك فى الأذهان مع جنسيته المثلية التى لم يكن يخفيها. وبتعبير جوزيف إل. مانكفيتش، كان كيوكر هو "أعظم مخرج أنثوى فى هوليوود". وعديد من الدراسات النقدية المعاصرة تشير إلى أن قدرات كيوكر كانت تنبع من "حساسيته الجنسية المثلية"، وهو ما يشير إلى التبسيط الساذج لمواهبه النفسية والدرامية والبصرية.

كما أن تدهور نظام الأستديو ترك أثره السلبى على كيوكر، إذ لم يكن قادرا على صنع مشروعاته دون آليات الأستديو، وقد فشلت شركته الإنتاجية الخاصة التى كونها مع المخرج الفنى جين آلين فى عام ١٩٦٣، ولم تنجح أفلامه سواء بالنسبة للنقد أو الجمهور، فقد كان كيوكر متلائما وملائما تماما مع هوليوود، لذلك انحدرت حياته الفنية مع انحدار النظام الذى صنعه.

"إدوارد آر. أونيل"

من قائمة أفلامه :

"كم تساوى هوليوود ؟" (١٩٣٢)، "العشاء فى الثامنـــة" (١٩٣٣)، "ســيلفيا سكارليت" (١٩٣٥)، "كاميــل" (١٩٣٦)، "إجـــازة" (١٩٣٨)، "النـــساء" (١٩٣٩)، "قصة فلادلفيا" (١٩٤٠)، "مصباح الغاز" (١٩٤٤)، "ضـــلع آدم" (١٩٤٩)، "مولـــد نجمة" (١٩٥٤)، "تقاطع بوانى" (١٩٥٦)، "فتيـــات الكـــورس" (١٩٥٧)، "ســيدتى الجميلة" (١٩٦٤)، "رحلات مع خالتى" (١٩٧٢) .

باربرا ستانويك (١٩٠٧-١٩٩٠)

تتضمن حياة النجمة باربرا ستانويك الفنية الطويلة ما يزيد على ثمانين فيلما عبر ما يزيد على أربعين عاما، وهى الأفلام التى تمتد خلال عدد كبير من الأنماط، بدءا من الكوميديا الرومانسية إلى الميلو دراما إلى الويسترن إلى "الفيلم نوار". وعند آواخر الأربعينيات استطاعت ستانويك أن تخلق صورتها المرنة والحازمة فى وقت واحد، التى استطاعت الاستمرار فيها خلال فترة انحدار نظام الأستديو وظهور التليفزيون، وظلت تتمتع بالشهرة الجماهيرية حتى وفاتها.

ولدت باسم روبى ستيفنس فى عام ١٩٠٧، وعاشت طفولتها فى ملجأ للأيتام والعديد من دور الرعاية، لتبدأ عملها المسرحى كفتاة كورس فى النوادى الليلية وعلى مسارح برودواى خلال أوائل العشرينيات، وقد استطاعت ستانويك الانتقال من صفوف الكورس إلى مصاف الممثلة الناجحة والجادة عندما أدت دور فتاة الكورس فى المسرحية المنسية الآن "الشرك" فى عام ١٩٢٥، وقد تم تطوير الدور الصغير إلى دور أكبر خلال العروض التمهيدية الأولى خارج المدينة، كما أسرع تدريب ستانويك السريع من خلال العمل بانتهاء فترة برودواى الناجحة التى تمتعت بها.

انتقلت ستانويك فى عام ١٩٢٨ إلى هوليوود، وبعد بداية مرتبكة صنعت أول نجاحاتها فى فيلم "سيدات أوقات الفراغ" (١٩٣٠) من إخراج فرانك كابرا، وعلى الرغم من أنها كانت ما تزال مجهولة فى عالم السينما، فإنها وقعت عقدين غير احتكاريين (مع كولومبيا وإخوان وارنر) وهوالاتفاق الذى منحها حرية غير عادية فى اختيار الأفلام، وسمح لها بأن تعمل مع أكثر المخرجين شهرة فى هوليوود فى ذلك الوقت، مثل هوارد هوكس، بريستون ستيرجس، بيلى وايلدر، كينج فيدور، جون فورد، وفرانك كابرا الذى صنعت معه أربعة أفلام كان من

أهمها فيلم "قابل جون دو- ١٩٤١"). لقد كانت الشخصية الفنية الجريئة والصريحة فى أفلامها متطابقة مع سلوكها الاحترافى فى موقع التصوير، وكانت تثير الإعجاب العميق من زملائها، بالإضافة للجمهور أيضا.

إن ستانويك لم تكن فقط ممثلة بارعة فى الكوميديات التى تتميز بالحوار السريع فى تلك الفترة، مثل فيلم "كرة النار" (١٩٤١) لهوكس، وفيلم "السيدة حواء" (١٩٤١) لستيرجس، لكنها كانت أيضا تؤدى ببراعة فى الأفلام الميلودرامية مثل فيلم كينج فيدور "ستيلا دالاس" (١٩٣٧)، وفيلم ميشيل لايسين "تذكر الليلة" (١٩٣٩)، وهوالفيلم الذى يعتمد على نص من تأليف بريستون ستيرجس. ومع جون كراوفورد وبيتى ديفيز، سيطرت ستانويك على صناعة السينما فى أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات، وقد تم الإعلان عنها بواسطة إدارة الدخل القومى باعتبارها أعلى النساء أجرا فى الولايات المتحدة. ومثل كراوفورد، كانت أدوار ستانويك تدور حول المرأة الخشنة من الطبقة العاملة التى لا تهدف فقط للبقاء على قيد الحياة، ولكن للتقدم الاجتماعى أيضا. وكان هذا الصعود الاجتماعى فى أفلام الثلاثينيات يتكلل دائما بالنجاح، ولكن فى "الفيلم نوار" فى الأربعينيات كانت شخصية ستانويك فى الأفلام تقع دائما فى فخ الزيجات غير السعيدة، ومحاولات الهرب التى كانت تؤدى بها إلى الجريمة والمصير المظلم، ولعل أكثر الأفلام أهمية بالنسبة لتلك الشخصية هو فيلم "تأمين مزدوج" (١٩٤٤). وبعد أدوارها الأولى كامرأة ساخرة تتحدث بخشونة وذات قلب من ذهب، فإن قوة ومباشرة ستانويك العاطفية قد أعيد رسمها بعد الحرب العالمية الثانية لتصبح أكثر برودة، وربما أكثر شراهة أيضا.

وفى الخمسينيات تحولت صورتها القوية إلى عالم أفلام الويسترن، لتقوم بأدوار المرأة الرئيسة المتسلطة والمولعة بتدبير المكائد وعلى الأخص فى فيلم سام فولر "أربعون مسدسا -١٩٥٧"، وقد صنعت أكثر من عشرين فيلما خلال ذلك العقد. وفى تلك الفترة كان التليفزيون قد بدأ فى صنع أفلامه من نمط الويسترن، بالإضافة إلى إذاعته الأفلام القديمة أيضا، وكانت أفلام التليفزيون قليلة التكاليف يتم

إنتاجها فى نفس الديكورات القديمة. ولكى تستمر فى حياتها الفنية عبرت ستانويك إلى الوسط الفنى الجديد لتلعب دور الأم الرئيسة للعائلة فى مسلسل "الوادى الكبير" من عام ١٩٦٥ وحتى عام ١٩٦٩، كما عادت إلى التليفزيون فى الثمانينيات لتلعب أدوارا مشابهة فى مسلسل "طائر شجر الزعرور" (١٩٨٣)، و"عائلة كولبى" (١٩٨٥ -١٩٨٦).

ولقد حصلت على ثلاث جوائز "إيمى" من أجل عملها التليفزيونى، وعلى الرغم من أنه قد تم ترشيحها أربع مرات لجوائز أوسكار، فإنها لم تحصل إلا على جائزة واحدة فى عام ١٩٨٢ تقديرا لمجمل حياتها الفنية. وعندما ماتت فى عام ١٩٩٠ وعمرها اثنان وثمانون عاما، كانت صورتها كنجمة خالدة حية فى وجدان الجماهير، على الرغم من مرور هذه السنوات الطويلة وانهيار نظام الأستديو الذى صنع هذه الصورة.

"إدوارد آر. أونيل"

من قائمة أفلامها:

"سيدات أوقات الفراغ" (١٩٣٠)، "الشاى المر للجنرال ين" (١٩٣٢)، "ستيلا دالاس" (١٩٣٧)، "تذكر الليلة" (١٩٣٩)، "السيدة حواء" (١٩٤١)، "كرة النار" (١٩٤١)، "قابل جون دو" (١٩٤١)، "تأمين مزدوج" (١٩٤٤)، "الحب الغريب لمارثا آيفرز" (١٩٤٦)، "سيدتان تحملان اسم مسز كارولز"١٩٤٧)، "آسف، النمرة غلط"(١٩٤٨)، "ملف ثيلما جوردان" (١٩٥٠)، "الغضب" (١٩٥٠)، "رجال العنف" (١٩٥٥)، "أربعون مسدسا" (١٩٥٧) .

فيلم الويسترن

بقلم : إدوارد بوسكومب

بين عامى ١٩١٠ و١٩٦٠ كان الويسترن هو النمط الغالب علـــى الـــسينما العالمية، فقد كانت شهرته الجماهيرية عاملا حيويا فى تأسيس هيمنة هوليوود على كل سوق السينما فى العالم، ولكن تطور الويسترن كتوليفة مميـــزة داخـــل الثقافـــة الشعبية، بتقاليده وشخصياته النمطية، يعود إلى ما قبل اختراع السينما بحوالى ربع قرن، فقد كانت هناك لحظتان فى التاريخ الذى شهد امتداد البـــيض عبـــر القـــارة الأمريكية الشمالية لهما تأثير حاسم؛ ففى أعقاب الحرب الأهلية وجد مربو قطعـــان الماشية فى سهول تكساس صعوبة فى أن يجدوا سوقا لتجـــارتهم فـــى المواشـــى، وعندما امتدت خطوط السكك الحديدية عبر كانساس فى طريقها إلـــى كاليفورنيـــا، كانت القطعان تساق فى ممر طويل يمتد إلى ألف ميل إلى المدن الجديدة فى أبيلين وجورج سيتى، إلى جوار خطوط السكك الحديدية، وهكذا فإن "الكاوبوى" (أو مربى البقر) بعتاده وأسلوب الحياة الذى يعتمد أساسا علـــى الثقافـــة الإسـبانية للجنـــوب سرعان ما ظهر كشخصية أسطورية، وكروح حرة لا يعتمـــد إلا علـــى حـــصانه وبندقيته وأخلاقه الذكورية.

أما العنصر الثانى الذى تزامن فى تلك الفترة فقد كان الصراع مـــع الهنـــود الحمر، الذى سرعان ما شب على نطاق واسع فى سلسلة من الحروب الهندية عبر السهول، التى وصلت إلى ذروتها بهزيمة الجنرال كاستر الساحقة فى عام ١٨٧٦. وكما هو الحال بالنسبة للكاوبوى، فإن الهندى – سواء اتخذ شكل الإنسان الأحمـــر النبيل أو المتوحش المرعب – سرعان ما دخل فى مجال المعالجات الروائية وشبه التسجيلية التى تتضمن الروايات والمسرحيات واللوحـــات والأشـــكال الأخـــرى البصرية والسردية للتعبير الفنى.

وعلى الرغم من أن الكاوبوى والهندى كشخصيتين ظلتا هما الشخصيات المحورية، فإن خليطا من الخارجين على القانون، وأهل الجبال، والجنود، ورجال القانون، دخلوا أيضا إلى هذا العالم كأبطال الويسترن، وذلك من خلال صناعات وسائل الاتصال والتسلية. وخلال ثمانينيات القرن التاسع عشر ظهرت الروايات الشعبية الرخيصة التى تصور قصصا تعتمد على شخصيات حقيقية، مثل جسى جيمس، وبيلى ذاكيد، ووايلد بيل هيكوك، بالإضافة إلى شخصيات خيالية مثل ديدوود ديك. ولقد كان هؤلاء أيضا أبطالا للميلودرامات المسرحية، كما ظهرت أشكال فنية واعية فى عالم الرواية بدأت فى اقتباس موضوعاتها عن موضوعات الويسترن. وبعد بداية القرن العشرين مباشرة، فى عام ١٩٠٢، ظهرت رواية أوين ويستر"رجل من فيرجينيا"، التى جسدت صورة دقيقة لبطل الكاوبوى الذى يمزج بين كونه رجلا مهذبا بالطبيعة، ورجلا عاقدا العزم على التصرف الإيجابى، كما أن المجلات الرائجة مثل "هاربر" وظفت مواهب الفنانين مثل فريدريك ريمينجتون لكى يقوم بتزويد هذه الأحداث التى تدور فى السهول بالرسوم والصور. لكن أكثر هذه الأشكال تأثيرا فى هذا المجال جاء فى عام ١٨٨٣، عندما بدأ بافالوبيل كودى فى جولة مع فرقة "وايلد ويست" التى كانت تقدم عروضا بأسلوب السيرك، وكانت عروضه تتضمن أنواعا من الحكايات مثل موقعة ساميت سبرينجز، وفيها يذهب كودى على جواده لينقذ امرأة بيضاء أسرها الهنود، وكانت الشهرة الواسعة التى حققها بافالوبيل فى أوروبا و أمريكا على السواء توضح بشكل حاسم أن الغرب أصبح مصدرا مثاليا للمادة الخام لصناعة التسلية الجماهيرية. وبحلول عام ١٩٠٠ لم يكن الغرب أسطورة أمريكية فقط، ولكنه أصبح أيضا سلعة فنية ذات قيمة.

ولقد كان تنوع المواقف والمواقع والشخصيات التى ترتبط بعالم الويسترن يؤدى فى النهاية إلى شكل مرن وانتقائى مفتقد لأى محور مميز. والتصنيف النمطى الذى نطلق عليه اليوم "الويسترن" لم يكن مفهوما على أنه مجموعة متجانسة تشكل جسدا يصلح لنصوص فنية، ولكن كمجرد عنوان يستخدم بواسطة صناعة السينما للتعريف والتفريق بين سلعها، لذلك فإن الويسترن فى السينما لايمكن أن يقال عنه إنه كان موجودا حتى بدأت الصناعة فى التفريق بين الويسترن

والأفلام الأخرى التى تصور عالم المجرمين، ولتبدأ بعدها فى استخدام المصطلح بشكل متداول كوصف محدد لنمط روائى خاص بنمط الأفلام، لكن تلك العملية جاءت سريعة على نحو ملحوظ، ومما ساعد على ذلك حقيقة أن جمهور السينما كان قد قابل قصص مغامرات الويسترن فى المسرح والروايات الرخيصة، لذلك سرعان ما طورت صناعة السينما الوليدة نوعا مميزا من السرد الذى يظهر مجموعة مميزة من الملامح.

ومن أول هذه الملامح أن الأفلام تدور فى عالم الحدود عند الخط الفاصل بين المدينة البيضاء ونقيضها (العالم المتوحش)، فهناك على أحد الجانبين يوجد القانون و النظام والمجتمع المستقر وقيمه، وعلى الجانب الآخر يوجد الخارج على القانون والهندى المتوحش. وطبقا لمقالة مهمة كتبها فريدريك جاكسون تيرنر فى عام ١٨٩٣، فإن المؤرخين الأمريكيين اتفقوا على تحديد عام ١٨٩٠ باعتباره العام الذى اختفى فيه نهائيا عالم الحدود، وأصبح السلام يعم القارة كلها، وكان ذلك أيضا هو عام موقعة ونديد نى (الركبة المجروحة) التى أنهت المقاومة المنظمة للهنود. ومعظم أفلام الويسترن، حتى تلك التى لا تعطى لقصتها تاريخا محددا، تضع نفسها فى الفترة بين عامى ١٨٦٥ و١٨٩٠، على الرغم من أن هذا المدى يمكن امتداده قبله وبعده، لو ظلت ظروف عالم الحدود موجودة. وبالمثل فإن الموقع الجغرافى هو فى العادة فى غرب نهر الميسيسيبى إلى الشمال من ريو جراند، ولكن لو أن الفيلم كان يدور فى أوقات سابقة يمكن أن يصبح هذا الموقع أقرب إلى الشرق، كما أن المكسيك يمكن أن تتسم أيضا بكونها تنتمى إلى عالم"الحدود". إن الصراع الرئيسى ينبع من الصراع بين قوى التمدين والوحشية، كما أن السرد يصور السلوك غير القانونى على يد هؤلاء الواقعين فيما وراء نطاق حدود المدينة، وتصرفاتهم تستوجب عقوبة تفرض عليهم قبل فرض النظام نفسه. إن هذا الجمع بين زمان ومكان محددين، بالإضافة إلى التصرفات التى تنتهك القانون ومقاومتها على أيدى رجال القانون، هى العناصر المحددة لنمط الويسترن، وبدون أحد هذه العناصر لا ينتمى الفيلم إلى عالم أفلام الويسترن، سواء فى نظر صناعة السينما أو الجمهور على السواء.

فيلم الويسترن فى فترة السينما الصامتة

كانت صناعة السينما المتنامية والمتعطشة لمصادر جديدة لبناء سردى جاهز، يضمن نجاحا مقبولا من الجماهير، غير قادرة على أن تتجاهل المتعة البالغة والتشويق الكبير فى المشاهد التى يمكن تطويرها من عالم الحدود، والكتابات التقليدية فى تاريخ السينما تحدد فيلم "سرقة القطار الكبرى" (١٩٠٣) باعتباره أول فيلم روائى ينتمى إلى عالم الويسترن، وهذا الفيلم يحتوى بالتأكيد على عدة عناصر من تلك التى نربط بينها وبين نمط الويسترن، مثل سرقة القطار بواسطة رجال مسلحين، و المشاهد الخارجية، والمطاردة فوق ظهر جواد، بالإضافة إلى المعركة الأخيرة لتبادل إطلاق الرصاص، لكن من المشكوك فيه إذا ما كان الجمهور المعاصر سوف يعتبر هذا الفيلم واحدا من أفلام الويسترن.

ففيلم "سرقة القطار الكبرى" لا يمكن له أن يزعم أنه يدور فى موقع أصيل من مواقع الحدود، حيث إنه قد تم تصويره فى نيو جيرسى. والأفلام الأولى التى تم تصويرها فى مواقع الويسترن كانت هى التى أنتجتها شركة "سيليج – بوليسكوب" فى عام ١٩٠٧، وتحمل عناوين مثل فيلم "الفتاة من فونتانا" الذى تم الإعلان عنه فى الصحافة السينمائية على أنه يدور فى "أكثر المواقع البرية جمالا فى أقاليم الغرب". ولقد كان نجاح هذه الأفلام سببا فى تشجيع الشركات الأخرى على أن تتجه صوب الغرب، ففى عام ١٩٠٩ قامت شركة "بايسون" ("الثور الأمريكى")، بذلك الاسم الدال على عالم الويسترن، فى التخصص فى إنتاج أفلام الويسترن لتنتقل الشركة إلى كاليفورنيا التى شهدت أيضا مولد أول نجم سينمائى لأفلام الويسترن وهوجيلبيرت إم. أندرسون الذى أسس شركة تحمل اسم "إيساناى" بالتعاون مع جورج كيه. سبور، وفى عام ١٩١٠ظهر أندرسون فى فيلم بعنوان "إنقاذ برونكو بيلى" ليحقق نجاحا هائلا ويستمر كنجم فى حوالى ٣٠٠ فيلم فى شخصية برونكو بيلى المحبوب، وفى بعض الأحيان كان يؤدى دور الخارج على القانون، لكنه كان دائما عطوفا على الأطفال، ولم يتوان أبدا عن إنقاذ النساء اللائى يعشن المحن والأحزان.

ولقد كان برونكو بيلى، بقبعته ذات الحواف العريضة، ومنديله، وقفازه الجلدى، ومسدسه الموضوع فى جرابه المربوط بوسطه، وسترته الجلدية التى تبدو فى بعض الأحيان متشققة ومصنوعة من جلد الماعز والمقتبسة عن ملابس رعاة البقر المكسيكيين، كانت تلك الثياب هى رداء راعى البقر الذى نقحه وعدل فيه باك تيلور وممثلو عروض الغرب البرى المسرحية. لقد كان رعاة البقر هم النموذج السائد فى أفلام الويسترن الأولى، لكن الهنود كان لهم أيضا دور مهم، ففى عام ١٩١١ قامت شركة "بايسون" بالاندماج مع فرقة "ميللر برادرز ١٠١ رانش وايلد ويست"، وهكذا استطاعت الحصول على مجموعات كاملة من الهنود الأصليين بخيامهم المخروطية وكل أدوات الإكسسوار الأخرى، وقد أطلقت الشركة على نفسها اسم "بايسون ١٠١" لتتعاقد مع مخرج جديد هو توماس إينس الذى أسرع فى تنفيذ إنتاج الشركة من أفلام الويسترن، بتصوير هذه الأفلام فى موقع سانتا إينيز، وهو الموقع الذى عرف باسمه الشهير فيما بعد "إينس فيل". وقد دارت الأفلام حول قصص الحروب الهندية والهنود الذين يعيشون فيما عرف باسم "اينس فيل الهندية".

كما كان دى. دابليو. جريفيث يصنع بدوره القصص الهندية فى ذلك الوقت فى شركة بيوجراف، وكان بعضها يحمل أسماء مثل "حب الهندية الحمراء" (١٩١١) وهو حكاية متعاطفة مع حياة الهنود، حيث لا توجد أى شخصيات بيضاء على الرغم من أن الأدوار كان من النادر أن يقوم بها ممثلون من الهنود، كما أن أفلاما أخرى مثل الفيلم الطموح من بكرتين "موقعة الوادى الضيق فى إيلدريتش" (١٩١٣) تصور الهنود كشياطين حمر متعطشين لدماء البيض.

وكان من بين الممثلين الذين وقعوا للعمل مع إينس الممثل المسرحى المخضرم ويليام إس. هارت الذى أضاف للنمط السينمائى الوليد كل التوهج الأخلاقى الذى ينتمى إلى عالم الميلودراما الفيكتورية التى اكتسبت منها خبرته المسرحية. ولقد قام هارت بتطوير شخصيته الفنية فى دور "جود باد مان" (الرجل الطيب الشرير) وهى الشخصية التى تقيم على حدود العالم المتمدن، والذى يحصل على حريته عندما يحب امرأة نقية تطلب منه أن ينقذها من مخالب الأشرار. وبدءا

من عام ١٩١٥ كان هارت يصنع الأفلام الروائية الطويلة لشركة "ترايانجل" بالتعاون مع إينس. وفى حبكة هذه الأفلام وشخصياتها تبدو جذور هارت المسرحية، حيث كان قد ظهر فى مسرحية أوين ويستر "رجل من فرجينيا" عن الرجل الأبيض المتزوج من هندية حمراء، وهى المسرحية التى سوف تصبح فيلما من إخراج سيسيل بى.دى ميل فى عام ١٩١٣، وهو الفيلم الذى يمكن اعتباره أول أفلام الويسترن الطويلة. لكن أفلام هارت فى تلك الفترة استفادت ببراعة من المناطق الرعوية فى عالم الويسترن، والديكور الذى يوحى بإحساس حقيقى بالمدن الصغيرة الوضيعة والمتربة التى كانت تنتشر بشكل متفرق فى الغرب الأمريكى.

لقد كان هارت يتناول عالم الغرب بشكل شديد الجدية، لكن نجم راعى البقر الذى سوف يصبح بديلا عنه فى خيال الجماهير توم ميكس كان من نوع مختلف تماما، ففروسية هارت لم تعد ملائمة بينما كان ميكس يبدو كما لو أنه قد ولد فوق ظهر حصان، على الرغم من أنه جاء من بنسلفينيا. وقد استمر فى العمل لدى شركة "١٠١ رانش" التى اندمجت مع شركة "بايسون"، وكانت كل أفلامه تحتفظ بالروابط بين عروض الغرب البرى والسيرك. وعلى عكس هارت، فإن أفلام توم ميكس لم تكن تدعى الأصالة التاريخية، فقد كانت تتوجه مباشرة للتسلية، وعلى الرغم من أنها لم تكن بدون قيمة درامية، فإن جاذبيتها كانت تعتمد على التعاقب السريع للمشاهد الخطرة لركوب الجياد، والكوميديا، والمطاردات، والمعارك.

وفى عام ١٩٢٠ بدأت تتضح معالم نوعين مختلفين من أفلام الويسترن فى هوليوود، فمن ناحية كان هناك عدد كبير جدا من الأفلام الرخيصة بحبكاتها ذات التوليفة المتكررة، التى تستخدم نفس الديكورات ومواقع التصوير، بل إنها كانت تعيد أحيانا مشاهد من أفلام سابقة، وكانت هذه الأفلام يتم صنعها عن طريق وحدات متخصصة داخل الشركات الكبرى مثل يونيفرسال وباراماونت، أو عن طريق شركات مستقلة صغيرة، كما كانت تصنع فى حلقات حيث تقوم الشركة بالتعاقد مع نجم واحد لصنع ستة أو ثمانية أفلام فى وقت واحد. ولكن حتى داخل هذا النوع من الأفلام كانت هناك تنويعات عديدة بالمقارنة مع ضعف الميزانية

والجودة، فمن بين النجوم البارزين لمسلسلات أفلام الويسترن فى العشرينيات هود جيبسون، وباك جونز، وتيم ماكوى، لكن كان هناك العديد من النجوم الأقل بريقا مثل الممثلين الذين أصبحوا منسيين الآن: بوب كاستر، وبادى روزفلت، وجاك برين، الذين كانت أفلامهم تصنع بأقل قدر من المصادر الضرورية لإقناع الجماهير.

وبالطبع فقد وجدت هذه الأفلام سوقها الرئيسى فى المناطق الرعوية، خاصة فى الجنوب والغرب، وبين الجمهور من الشباب الصغار. ومن ناحية أخرى كانت هناك أفلام لم يتم التخطيط لها فى شكل حلقات، وإنما كأفلام منفصلة، والتى لا تقدم ممثلين متخصصين فى نمط الويسترن، بل نجوما من السينما السائدة من مختلف الشركات، والتى كان يتم الإشارة إليها فى الصحافة السينمائية ليس باعتبارها أفلام ويسترن على الإطلاق، وإنما على أنها أفلام ميلودرامية أو رومانسية.

ففى عام ١٩٢٣ صنعت باراماونت فيلما ناجحا هو "العربة المغطاة" وهو عبارة عن دراما ملحمية تحكى قصة الهجرة فى اتجاه الغرب خلال أربعينيات القرن التاسع عشر، وذلك على النقيض من مسلسلات الويسترن التى كانت تدور فى فترة تاريخية غامضة، كما أنها كانت غير دقيقة فى إشاراتها التاريخية. ففى بعض أفلام توم ميكس على سبيل المثال كان الحدث يدور فى وقت معاصر لزمن الإنتاج.

ولقد قامت شركة فوكس فى العام التالى بالرد عن طريق إنتاج فيلم ويسترن ملحمى آخر هو "الحصان الحديدى" الذى يحكى قصة بناء السكك الحديدية عبر القارة الأمريكية فى عام ١٨٦٩، وعهدت بإخراجه إلى جون فورد الذى بدأ حياته الفنية مخرجا لمسلسلات الويسترن التى يقوم ببطولتها هارى كارى، وكان فورد واحدا من صناع الأفلام القلائل الذين ترقوا من مسلسلات الويسترن إلى الأفلام الروائية ذات الميزانيات الكبيرة، لكنه بعد صنعه لفيلم ويسترن آخر هو "ثلاثة رجال أشرار" (١٩٢٦) لم يصنع فيلما آخر حتى عام ١٩٣٩.

فيلم الويسترن الكلاسيكى

شهدت الثلاثينيات ازدهار مسلسلات الويسترن بمجرد الانتقال لعصر الصوت، وذلك بعد أن واجه نمط الويسترن مشكلات بالنسبة للتصوير فى المواقع الخارجية، وفى حوالى منتصف هذا العقد قام أصحاب دور العرض بمحاولة لمقاومة التناقص فى عدد الجمهور الذى أحدثه الكساد، وذلك بتشجيع عرض فيلمين فى نفس البرنامج، وهو ما تطلب صنع أفلام حرف ب قليلة التكاليف، وإنشاء شركات "خط الفقر" مثل مونوجرام التى اندفعت لصنع هذه الأفلام. لكن الإنتاج المحترم من هذا النمط كان قليلا حتى نهاية العقد، عندما شهد نوعا من الحياة مرة أخرى، فقد عاد جون فورد لدخول هذا المجال بفيلمه "عربة السفر" (١٩٣٩) الذى أنتجه والتر واجنر لشركة يونايتد أرتيستس بعد فشل فورد فى إثارة اهتمام ديفيد أو. سيليزنيك لإنتاج هذا الفيلم، الذى أحيا من جديد الحياة الفنية لجون وين الذى كانت نجوميته قد ذبلت مع شركات خط الفقر منذ فشل فيلمه الملحمى الذى أخرجه راوول وولش "القافلة الكبرى" (١٩٣٠) . ولقد حقق فيلم "عربة السفر" نجاحا كبيرا على الرغم من أنه لم يكن إنتاجا ضخما مثل ثلاثة أفلام أخرى من نمط الويسترن التى أنتجتها الشركات الكبرى فى نفس العام، وهى "يونيون باسيفيك" من إخراج سيسيل بى.دى ميل الذى أنتجته شركة باراماونت، وهو ملحمة سخية التكاليف، تعتمد بشكل فضفاض على قصة إنشاء خطوط السكك الحديدية، وفيلم "دودج سيتى" من إنتاج شركة وارنر، الذى قام ببطولته إيرول فلين، وهو نسخة هزيلة من قصة وايت إيرب، وأخيرا فيلم "جيسى جيمس" من إنتاج شركة فوكس، الذى لعب فيه تايرون باور دور الرجل الشهير الخارج على القانون الذى يحمل الفيلم اسمه.

لقد كان التحول للموضوعات التاريخية – وإن يكن فى معالجات تتسم بقدر من الخيال – دليلا على أن هوليوود كانت مهيأة لأن تأخذ نمط الويسترن على نحو أكثر جدية، فخلال الأربعينيات رأت الشركات أن نمط الويسترن يمكن أن يصلح للكشف عن الموضوعات الأخلاقية، فقد تناول فيلم "حادث عند منحنى النهر" (١٩٤٢) قضية الإعدام بدون محاكمة قانونية، لكى يكشف عن النفاق والزيف فى

المجتمع المحترم، كما قامت أفلام الويسترن فى عام ١٩٤٠ باكتشاف عالم الجنس عندما بدأ هوارد هيوز إنتاج فيلم "الخارج على القانون" من بطولة جين راسيل، ولقد كان مصمما على استغلال الجاذبية الجنسية لنجمته إلى الحد الذى أدى إلى تأخر عرض الفيلم بسبب المشكلات الرقابية. (لقد كان الإعلان عن الفيلم يتضمن جملة :"ما السببان الرئيسيان لصعود جين راسيل إلى النجومية ؟"، وعلى الإعلان صورة لصدرها المكشوف أمام الجماهير) . لكن لم تكن هناك فرصة للعودة لبراءة الأفلام الأولى، فقد جاء فيلم "صراع تحت الشمس" (١٩٤٦) – والمعروف جماهيريا فى ذلك الوقت باسم "شهوة فى التراب" – فيلما يدور حول ميلودراما أوبرالية شهوانية من بطولة جنيفير جونز فى دور الفتاة نصف الهندية التى تخلق جاذبيتها الجنسية الاضطراب فى الرجال من حولها.

أما عقد الخمسينيات فقد كان أعظم العقود بالنسبة لنمط الويسترن، حين وجد صناع الأفلام الثقة لاستخدام هذا النمط لاكتشاف الصراعات الاجتماعية والأخلاقية، وعلى سبيل المثال فإن فيلم "السهم المكسور" (١٩٥٠) يتعامل بشكل ذكى مع العلاقة بين البيض والهنود من خلال قصة زواج رجل مكتشف أبيض لامرأة من قبيلة الأباشى، ليتبع ذلك مجموعة من أفلام الويسترن التى تناصر قضية الهنود مثل "مدخل إلى الشيطان" (١٩٥٠)، "عبر نهر ميسورى العظيم" (١٩٥٠)، و"السماء الواسعة" (١٩٥٥)، و"طريق السهم" (١٩٥٧) . كما أن من الأفلام المهمة فى تلك الفترة الفيلم الذى أخرجه هينرى كينج "المبارز بإطلاق الرصاصات" (١٩٥٠) من بطولة جريجورى بيك فى دور مقاتل المسدسات الذى يريد أن يعتزل حياة العنف لكن سمعته الماضية تجعل منه هدفا لقاتل شاب. كما يأتى فيلم "فى عز الظهيرة" (١٩٥٢)، الذى يتأمل فيما وراء عظمة الحياة التى يعيشها حاملو المسدسات، وكان مخرجه فريد زينيمان ينكر دائما أن الفيلم حكاية رمزية سياسية، لكن قصته عن مأمور المدينة الصغيرة الذى يقف وحده ضد مجموعة الأشرار، عندما يجبن هؤلاء الذين كان يجب أن يقدموا له العون، هذه القصة يمكن فهمها كنوع من الإشارة للنزعة المكارثية التى خربت هوليوود آنذاك.

أما جون فورد، وبعد عودته الناجحة إلى عالم الويسترن بفيلم "عربة السفر" (١٩٣٩)، فقد قام بإنتاج العديد من الأفلام العظيمة بعد الحرب، وهى التى تتضمن معالجته الخاصة عن حكاية إيرب، التى تحمل اسم "عزيزتى كليمنتين" (١٩٤٦)، بالإضافة إلى الأفلام التى اشتهرت باسم "ثلاثية الفروسية"، التى تتضمن "قلعة أباشى" (١٩٤٩)، و"لقد كانت ترتدى شريطا أصفر" (١٩٤٩) و"ريو جراند" (١٩٥٠) . وبصرف النظر عن فيلمه "سيد العربة" (١٩٥٠) الذى كان فيلما صغيرا لكنه كان شديد الانتماء لعالم جون فورد، فقد قام فورد بصنع فيلمين فقط من أفلام الويسترن خلال الخمسينيات، الأول هو "الجنود الفرسان" (١٩٥٩) عن الحرب الأهلية، والآخر هو الفيلم الذى اعتبر آنذاك فيلما صغيرا، لكنه ينظر إليه الآن باعتباره أعظم وأجمل أفلام فورد، بل ربما كان أعظم أفلام الويسترن على الإطلاق، وهو فيلم "الباحثون" (١٩٥٦)، وهو دراسة عميقة وحساسة لحالة نفسية ومرضية لمقاتل هندى تدور حوله الأحداث فى عالم الغرب الأسطورى، الذى تعود جذوره لبدايات الروايات وتقاليد السرد الغربية فى القرن الثامن عشر، كما أن الفيلم نموذج عظيم على البهاء البصرى للمناظر الخلاوية فى الغرب الأمريكى، وهو جانب لا يمكن تجاهله بالنسبة لأسباب جاذبية هذا النمط. ولقد تميزت الخمسينيات ليس فقط بازدياد الجدية فى مضمون أفلام الويسترن، ولكنها كانت العقد الذى تم فيه اكتشاف الإمكانيات الجمالية بحيوية أكبر ووعى أعمق من الفترة السابقة، فعلى سبيل المثال رحب أندريه بازان بفيلم "شين" (١٩٥٢) من إخراج جورج ستيفنس، باعتباره مثالا على ما أسماه "ما وراء الويسترن"، الذى لايبدو مجرد فيلم ويسترن، ولكنه يتأمل "بقدر كبير من الاهتمام تبريرات وجوده من خلال اهتمامه بالعناصر الجمالية والنفسية والأخلاقية والاجتماعية والسياسية، وباختصار فإنه يظهر اهتمامه بعناصر خارجة على النمط أكثر ثراء و غنى". وبالطبع، فإن من طبيعة هذا النمط ذاته البحث الدائم عن تجديد نفسه بإضافة تنويعات جديدة. ولكن نزعة محددة إلى التصوير، أو خلق لقطات تحاكى الفن التشكيلى، يمكن ملاحظتها فى اللقطات التى صورها ستيفينس بعناية لمنطقة جراند تيوتونز، ولشخصية شين نفسه، الذى نراه

من خلال عينى صبى صغير ينظر إلى شين باعتباره بطلا، وهوالشخصية التى سوف تصبح بالفعل شخصية أسطورية.

لقد كانت هناك سلسلة من الأفلام خلال الخمسينيات لا تمثل فقط الويسترن، ولكنها تمثل هوليوود نفسها فى أفضل حالاتها، ففى عام ١٩٥٠ أخرج أنتونى مان الفيلم الذى قام ببطولته جيمس ستيوارت "وينشستر ٧٣"، وهو الفيلم الذى يحكى على نحو شديد الاقتصاد والقوة معا قصة الكراهية والانتقام التى يقتل فيها الأخ أخاه. وقد استمر اشتراك المخرج مان والنجم ستيوارت فى سلسلة من الأفلام مثل "منحنى النهر" (١٩٥١)، "المهماز العارى" (١٩٥٢)، "البلد البعيد" (١٩٥٤)، و"الرجل من لاراميت" (١٩٥٥)، وكان أسلوب مان فى التعامل مع الكاميرا بشكل يتمتع بالثقة والمرونة موضوعا فى خدمة السرد الذى يركز بقوة على توتر المشاعر العنيفة، التى تدور حول الشخصية المعذبة للبطل الذى يجسده جيمس ستيوارت.

وفيما عدا استثناء واحد هو فيلم "نجمة من الصفيح" (١٩٥٧)، فإن جميع أفلام مان الويسترن الأخيرة كانت بالألوان، كما أن أربعا منها كان بالسينما سكوب. لقد استفاد نمط الويسترن من قرار هوليوود أن تدخل فى منافسة مع التليفزيون من خلال التطورات التقنية الجديدة، وعند نهاية العقد أصبح اللون والشاشة العريضة من المعايير المعتادة، ولم يكن هناك مجال أفضل لاستغلال مثل هذه المعايير أكثر من مجموعة أخرى من الأفلام التى تقوم على العلاقة الحميمية بين النجم والمخرج، والتى أعادت الحياة لنجومية نجم الويسترن المخضرم راندولف سكوت، كما أسست الحياة الفنية عند باد بوتيشر كواحد من أكثر أصحاب الأساليب براعة فى نمط الويسترن، فقد كان الفيلم الأول لسكوت مع المخرج بوتيشر هو "سبعة رجال من الآن" (١٩٥٦) الذى أسس الشخصية الفنية التى سوف يلعبها سكوت شديد الاقتصاد فى مظهره الخارجى، لكنه عنيد لا يعرف الصفح والغفران، كما أنه لا يشعر بالسعادة أو الحزن فى أعماقه، ويجد نفسه مدفوعا بدافع الانتقام ممن كانوا قد سببوا له الأذى فى يوم ما. ولقد استمر هذا التعاون بين النجم

والمخرج – الذى كان يشترك فيه أحيانا كاتب السيناريو بيرت كينيدى – من خلال أفلام "حرف تى الطويل" (١٩٥٦)، "قرار عند الغروب" (١٩٥٧)، "بوشانان يسافر مرة أخرى" (١٩٥٧)، "المتجه إلى الغرب" (١٩٥٨)، "السفر وحيدا" و"محطة كومانشى" (١٩٥٩) .

ولقد كان راندولف سكوت يشارك نجما قديما من نجوم الويسترن هو جويل ماكريا فى أفلام مثل "سافر إلى البلد البعيد" والمعروف فى بريطانيا باسم "مسدسات ما بعد الظهيرة" (١٩٦٢)، الذى أخرجه سام بيكينباه الوافد الجديد الذى صنع حياة فنية ناجحة فى الويسترن التليفزيونى بعروض مثل "رجل المسدس". ومن أفلامه الأخرى خلال الستينيات "ميجور داندى" (١٩٦٥)، وهو فيلم يدور حول عالم الفروسية يدين بالكثير لأفلام جون فورد، و"العصبة المتوحشة" (١٩٦٩) وهو عمل كئيب ووحشى يتماس مع التراجيديا، الذى أعطى بيكينباه الشهرة بسبب مشاهد العنف بالتصوير البطىء.

لقد كانت أفلام مان وبوتيشر وبيكينباه موضوعا للكتاب الذى ألفه جيم كايتسيز بعنوان "الآفاق إلى الغرب" الذى ظهر فى عام ١٩٦٩. وفيما عدا مقالتين مهمتين كان أندريه بازان قد كتبهما، فإن اهتماما قليلا قد ظهر فى الكتابات حول هذا النمط حتى ذلك الحين، ولكن كايتسيز لا يحاول فقط أن يقدم "المؤلفين" الذين كانوا قد ورثوا ميراث أسطورة فورد وطوروه، ولكنه حاول أيضا أن يعطى تعريفا لنمط الويسترن مستخدما تحليل العالم البنيوى ليفى شتراوس للأسطورة. إن تعريف كايتسيز لـ "الفكرة الضد" المحورية بين العالم البرى والتمدين، التى تتبع منها كل الصراعات، كان تعريفا مقنعا، وقد تم تطويره على يد ويل رايت فى عمل ملتزم إلى حد الحرفية بالبنيوية، وذلك فى كتابه "بندقية ذات ست طلقات والمجتمع" (١٩٧٥)، ومنذ ذلك الحين كانت هناك أعمال مهمة لبعض المخرجين والنجوم، لكن ذلك لم يكن له نتائج كبيرة على النمط نفسه، فيما عدا فيلم ريتشارد سلوتكين "أمة مقاتلى المسدسات" (١٩٩٢)، وهو قراءة شديدة الجدية لنمط الويسترن كتعليق على الأيدلوجيا السياسية الأمريكية.

تحولات نمط الويسترن

لقد كانت كل أفلام بيكينباه بمعنى من المعانى تأملات فى نمط الويسترن نفسه، كما أن كلا من فيلم "سافر إلى البلد البعيد" و"العصبة المتوحشة" يدور فى زمن حيث يكون "الرجل فوق الجواد" قد انهزم أو تراجع أمام قوى التكنولوجيا المعاصرة. إن الوعى بالذات حول مرور حقبة من الزمن (لتصبح من الماضى) كان من بين أعراض التغير العميق الذى كان يحدث فى هذا النمط، ففى عام ١٩٥٠ أنتجت هوليوود ١٣٠ فيلما روائيا من نمط الويسترن، وفى عام ١٩٦٠ تراجع الرقم إلى ٢٨ فيلما. ولفترة من الزمن لم يكن هذا الانحدار واضحا بسبب ازدهار فيلم الويسترن الإيطالى (الاسباجيتى)، وهى الظاهرة التى ساعد على وجودها هجرة عدد من نجوم هوليوود (على الأخص كلينت إيستوود) إلى روما، مثل فيلم إيستوود "حفنة من الدولارات" (١٩٦٤) من إخراج سيرجى ليونى، الذى وصل إلى نضجه فى حياته العملية من خلال عمله كمخرج مساعد فى ملاحم هوليوود المأخوذة عن الكتاب المقدس، التى أنتجتها أستديوهات "شينى شيتا" ("مدينة السينما" فى إيطاليا) . وعند نهاية العقد كان قد تم إنتاج حوالى ٣٠٠ فيلم من نمط الويسترن الإيطالى، وعلى الرغم من أن ٢٠% منها فقط تم توزيعه عالميا، فإن بعضها – مثل أعمال ليونى الأخيرة، وخاصة الفيلمين اللاحقين لإيستوود "من أجل مزيد من الدولارات" (١٩٦٥)، و"الطيب والشرس والقبيح" (١٩٦٦)، وفيلم ليونى الملحمى "كان ياما كان فى الغرب" (١٩٦٨) – كان لها تأثير عميق على شكل المستقبل لفيلم الويسترن الأمريكى، وعلى وجه الخصوص فى ازدياد مستوى العنف والاهتمام الشديد بالتفاصيل.

إن النزعة الساخرة الكامنة فى فيلم الويسترن الإيطالى حول القيم التقليدية للتمدين والتقدم والمجتمع والعائلة ودور القانون، تنبع بلا شك من النزعة الماركسية السائدة داخل دائرة صانعى الأفلام المثقفين، لكن ذلك كان له تأثيره على هوليوود؛ حيث ظهر اتجاه واضح ينحو نحو الكشف عن كل تقاليد الويسترن. وخلال السبعينيات أصبح الكشف عن الأبقار المقدسة أمرا حتميا، سواء كانت أسطورة

وايات إيرب فى "دوك" (١٩٧١)، أو الجنرال كاستر فى "الرجل الكبير الصغير" (١٩٧٠)، أو بيلى ذاكيد فى "بيلى الصغير القذر" (١٩٧٢)، أو بافالو بيل فى "بافالو بيل والهنود" (١٩٧٦)، كما ظهرت معالجة من قصة جسى جيمس فى "غزوة نورث فيلد مينيسوتا الكبرى" (١٩٧١) ذات الصبغة التى يمكن أن نطلق عليها "الطين والأسماك"، التى أثارت سخط الجماهير عندما كشفت عن الفساد السياسى السائد فيما كان ينظر إليه على أنه الغرب "الحقيقى".

إن كل اليقين المحافظ بما ينتمى إلى عالم الويسترن قد أصبح موضوعا أمام الفحص وإعادة البحث، وهكذا فإن البطل الأبيض – الذى كان فى السابق منيعا حصينا – وجد نفسه وهويته إلى مزيد من الضعف. فعلى سبيل المثال، عندما قام داستين هوفمان بدور جاك كراب فى فيلم "الرجل الكبير الصغير"، كان ذلك أمرا مهما؛ لأن هوفمان ليست له جاذبية الرجل على طريقة هوليوود التقليدية، لذلك فإنه خلق طابورا طويلا من نجوم "البطل الضد". ففى فيلم "هانى كولدر" (١٩٧١) لعبت راكيل وولش دور امرأة مغتصبة باحثة عن الانتقام، ورافضة لكل جنس الرجال، أما فيلم "العسكرى الأزرق" (١٩٧٠) فقد حاول أن يكون مناصرا للهنود والمرأة فى وقت واحد، وحتى بيكينباه فى أسطورة "كيبل هوج" (١٩٧٠) تحرك فيما وراء جاذبية الرجولة الخشنة والبسيطة مع أبطاله السابقين. وقد شهد عقد السبعينيات أفلام الويسترن التى تنتمى لعالم الهيبيز مثل "بيلى جاك" (١٩٧١)، وأفلام ويسترن الزنوج مثل فيلم سيدنى بواتييه "بك والواعظ" (١٩٧١)، وأفلام الويسترن التى تدعو للعودة للطبيعة مثل "جيريمايا جونسون" (١٩٧٢)، والفيلم الساخر إلى حد فوضوى "السروج المشتعلة" (١٩٧٤) الذى وضع صوب عينيه أن يطلق النار على كل تقاليد النمط.

وبعد ظهوره فى فيلم جون فورد الذى يبدو قصيدة رثاء "للرجل الذى أطلق النار على ليبرتى فالينس" (١٩٦٢)، استمر جون وين فى حياته الفنية كما لو أن شيئا من نقد هذا النمط لم يحدث على الإطلاق، ليعود إلى عمله المعتاد فى سلسلة روتينية، لم تكتسب الحيوية إلا من خلال إخراج هوارد هوكس لها، مثل

"إيلدورادو" (١٩٦٦) وقد كان فوزه بجائزة الأوسكار عن دوره الرائع فى "العزيمة الحقيقية" (١٩٦٩)، نوعا من محاكاة الذات، حتى إنه يبدو كإقرار بأن صورته أكثر تصلبا وشيخوخة. لكن آخر أدواره جاء وداعا مهيبا، ففى فيلم "القناص" (١٩٧٦) لعب دور المحارب العجوز الذى يحتضر بسبب السرطان، كما كان وين نفسه فى تلك الفترة.

كما شهدت السبعينيات أيضا ازدهار الحياة الفنية لكلينت إيستوود، مع أفلام مثل "المخدوع" (١٩٧٠)، وهو دراما تدور خلال الحرب الأهلية من إخراج دون سيجيل، و"المتنقل عبر السهول" (١٩٧٢)، و"جوسى ويلز الخارج على القانون" (١٩٧٦)، اللذين أخرجهما إيستوود بنفسه. لكن مع نهاية هذا العقد بدا أن نمط الويسترن قد خبا، ففى فيلم "برونكو بيلى" (١٩٨٠)، الذى قام فيه إيستوود بدور أحد مالكى الغرب البرى، يمضى البطل نحو مصيره المأسوى كأنه يلقى نظرة الوداع على هذا النمط.

الانحدار ثم العودة للحياة

هناك نظريات عديدة حول السبب فى ذبول نمط الويسترن، فقد كان المتفرجون ينضجون، كما أن المجتمعات المدنية كانت تتزايد بحيث لايصبح لها علاقة بعالم الزراعة والرعى والأنماط الخاصة بهما، وربما كان نمط الويسترن قد أصبح "موضة قديمة" فات أوانها. لكن التغيرات الجوهرية فى التوزيع السكانى، وما يتبعها من تأثير على شباك التذاكر، كان لها أثرها المهم، فالمتفرج الشاب كان مشدودا لأنماط مثل أفلام الرعب والخيال العلمى التى تتيح له نوعا من التشويق الحسى، وعلى النقيض، فإن المتفرج الشاب يجد نفسه أمام نمط الويسترن وكأنه يأخذ درسا على يد الحكماء القدامى. ومن الأمور غير القابلة للجدل أن سقوط فيلم "بوابة الجنة" (١٩٨٠) – وهو الفيلم ذو الأموال الهائلة التى أنفقت عليه، والجهود التى بذلها المسئولون التنفيذيون فى الشركة ليستعيدوا بعض التكاليف – كان هذا السقوط سببا فى إثارة القلق العميق حول إذا ما كانت هوليوود ستستمر فى

مغامرات جديدة فى عالم الويسترن. لكن عقد الثمانينيات كان أسوأ عقود الويسترن على الإطلاق، ليتراجع إنتاج هذا النمط إلى عدد محدود جدا، وبين عامى ١٩٨٠ و١٩٩٠ بدا أن كلينت إيستوود هو الأمل الأخير فى هذا العقد، عندما عاد ليمتطى صهوة الجواد مرة واحدة فى "الفارس الشاحب".

ومع ذلك فإن نمط الويسترن قد أبدى عنادا و إصرارا على ألا يموت، ففى بداية التسعينيات حدثت له نوبة إحياء متواضعة، مثل المحاولة الناجحة لإعادة صياغة النمط للتوجه لجمهور المراهقين فى فيلم "مسدسات شابة - ٢" فى عام ١٩٩٠، وفى نفس العام حقق كيفين كوستنر نجاحا شخصيا بفيلمه "رقصات مع الذئاب"، وهو الفيلم الذى يتمتع بالوعى الذاتى الباحث عن التوجه مباشرة للتساؤل حول المسألة الهندية، والذى استحق أول جائزة أوسكار لفيلم ويسترن منذ فيلم "سيمارون" فى عام ١٩٣٠. وقد ظهر فيلمان فى عام ١٩٩٢، ليؤكد بطرق مختلفة على أن النمط لم يستنفد كل وجوده بعد، وهما فيلم "آخر رجال الموهيكان" الذى أظهر أن الروايات الأسطورية حول الأب المؤسس لرواية الويسترن جيمس فينيمور كوبر يمكن أن تعالج معالجة معاصرة للجمهور الشاب الذى قد لا يستطيع قراءة نص الرواية ذاتها، وفيلم "أمر لا يمكن غفرانه" الذى أخرجه كلينت إيستوود، والذى يجمع بين العناصر التقليدية (الرجال الأشرار الذين يهزمون على نحو حاسم فى النهاية)، ونوع من القلق الوجودى المعاصر حول أخلاقيات العنف.

إن أحدًا لا يمكن له أن يتنبأ إذا ما كان نمط الويسترن سوف يستعيد وجوده المهم الذى كان يتمتع به على الشاشة، ولكن ثراء المادة، سواء التاريخية أو الروائية، التى تظل صالحة للاستغلال بواسطة فيلم الويسترن، يجعلها مادة لا تنضب أبدا. لكن افتقاد اهتمام الجمهور، وفتور همة المسئولين التنفيذيين فى الشركات تبدو أنها هى العوامل التى سوف تبقى فيلم الويسترن بعيدا عن الشاشة.

جون فورد(١٨٤٦-١٩٧٣)

قام فورد بتعريف نفسه فى حادثة شهيرة فى لقاء بنقابة مخرجى الشاشة عندما قال: "اسمى جون فورد، أنا مخرج أفلام الويسترن"، ولعل هذا كان مبالغة فى التبسيط، ولكنه كان يعرف أن تلك هى الحقيقة، فقد كانت حياته الطويلة المستمرة والناجحة تمضى عبر مراحل عديدة مميزة. ولد جون فورد فى "مين"، وكان الطفل الثالث عشر لعائلة من المهاجرين الآيرلنديين تسمى "فينى"، وعندما بلغ العشرين من عمره لحق بشقيقه الأكبر فرانسيس فى كاليفورنيا، وكان لفرانسيس فى ذلك الوقت حياة فنية كممثل ومخرج، وقد أعطى الصغير جون فرصة للعمل فى مجال الإكسسوار، ثم كممثل فى الفترة اللاحقة. وكان أول أفلام فورد كمخرج هو الإعصار (١٩١٧) مع شركة ويسترن بايسون ومن توزيع شركة يونيفرسال، وهو الفيلم الذى قام فيه بدور البطولة. وخلال الأربع سنوات التالية بدأ فورد الانسحاب من مجال التمثيل لكى يصنع سلسلة من خمسة وعشرين فيلما مع هارى كارى الذى كان من أهم نجوم الويسترن فى تلك الفترة فى دور "هارى القادم من شايين".

وفى عام ١٩٢١ انتقل فورد إلى شركة فوكس حيث سمحوا له بالاستمرار فى العمل كمخرج على نطاق أوسع، ليصنع هناك العديد من أفلام الويسترن مع هوت جيبسون وبك جونز وتوم ميكس، ولكن كانت هناك أيضا قصص حول إحياء "الجيتو" فى نيويورك وميلودرامات رعوية وحواديت من البحر. وفى عام ١٩٢٤ جاء فيلم "الحصان الحديدى" وهو فيلم الويسترن الملحمى حول بناء خطوط السكك الحديدية عبر القارة الأمريكية، ولقد حقق الفيلم نجاحا هائلا، ولكن عندما فشل فيلمه الويسترن التالى "ثلاثة رجال أشرار" (١٩٢٦) هجر هذا النمط لثلاثة عشر عاما. ولكن أفلامه فى شركة فوكس فى نهاية العشرينيات وبداية الثلاثينيات تتراوح بين الكوميديات الأيرلندية مثل "العسكرى رايلى" (١٩٢٨)، وأفلام الحركة

مثل "الحارس الأسود" (١٩٢٩) و"البريد الجوى" (١٩٣٢)، وأفلام الميلودراما مثل "صانع السهام" (١٩٣١) .

وقد حدث تغير آخر فى اتجاهه بدءا من عام ١٩٣٥؛ حيث عمل على نص كتبه دادلى نيكولز ليخرج فيلم "المخبر" والمأخوذ عن رواية ليام أوفلاهرتى حول النزعة الجمهورية فى أيرلندا، وبأسلوب شديد الجدية والقتامة، ولقد حصل على عدة جوائز نقدية وسمعة طيبة كمخرج للأفلام الجيدة المقتبسة عن أعمال أدبية، لتظهر أفلامه "مارى ملكة إسكتلندا" المقتبس عن ماكسويل أندرسون، و"المحراث والنجوم" المقتبس عن شون أوكيسى، وذلك فى عام ١٩٣٦.

وفى عام ١٩٣٩ عاد فورد بنجاح إلى عالم الويسترن بفيلمه "عربة السفر"، وقد أنقذ نجاح الفيلم الحياة الفنية لجون وين من الخفوت، كما أعاد إحياء النمط الذى كان قد سار فى طريقه إلى الذبول. ولقد وصف فورد الفيلم باعتباره فيلم ويسترن "كلاسيكى" يتجاوز مسلسلات الويسترن التى صنعها أيام السينما الصامتة، ليصبح بعدها فورد من أكثر المخرجين احتراما فى هوليوود. على الرغم من أنه كان يعتمد على نظام الأستديو من أجل تمويل أفلامه، فقد كان يتمتع بقدر من الحرية فى اختيار مشروعاته. وكان فيلمه "عناقيد الغضب" (١٩٤٠) عن رواية لجون شتاينبيك، وهى الرواية التى حققت شهرة كبيرة، يمزج ببراعة بين موضوعات فورد الرئيسية حول العائلة والوطن، وبين الرؤية المتشائمة للإفقار الاجتماعى خلال فترة الكساد.

وقد أصيبت حياة فورد الفنية بالانقطاع بسبب الخدمة فى الحرب، وكان إعجابه الدائم بالجيش سببا فى التحاقه بالخدمة العسكرية فى مهمة رسمية فى سلاح البحرية، حيث صنع العديد من الأفلام القصيرة حول المجهود الحربى، تتضمن فيلم "موقعة ميدواى" (١٩٤٢)، وهو أكثر الأفلام التسجيلية عن الحرب اكتمالا.

وبعد الحرب قام فورد خلال أربع سنوات بإنتاج سلسلة من أفلام الويسترن العظيمة، تضمنت قصة وايات إيرب "عزيزتى كليمنتين" (١٩٤٦)، وثلاثية الفروسية والفرسان "قلعة أباشى" (١٩٤٨)، و"لقد كانت ترتدى شريطا أصفر"

(١٩٤٩) و"ريو جراند" (١٩٥٠) بالإضافة إلى واحد من أهم الأفلام التى كان يحبها "سيد عربة الجياد" (١٩٥٠).

وكانت أفلام فورد خلال الخمسينيات مشروعات تتميز بنزعة شخصية واضحة، مثل "الرجل الهادئ" (١٩٥٢) الذى كان فيلما كوميديا يقوم فيه جون وين بدور رجل أمريكى يبحث عن جذوره فى آيرلندا، أما فيلم "بزوغ القمر" (١٩٥٧) فكان يدور أيضا فى مواقع آيرلندية، ويتضمن ثلاث قصص منفصلة تدور إحداها حول الجيش الجمهورى الآيرلندى. أما فيلم "الشمس تشرق فى بهاء" (١٩٥٣) فكان يعتمد على قصص "القاضى بريست" التى كتبها إيرفين إس. كوب وتدور فى الجنوب (وكان فورد قد صنع فيلما عنها فى عام ١٩٣٤ مع ويل روجرز).

وبعد فترة انقطاع دامت ست سنوات من نمط الويسترن، عاد فورد إليه بفيلم "الباحثون" (١٩٥٦)، الذى يعتبره العديد من النقاد أهم أفلامه على الإطلاق، كما كان من أفضل الأدوار التمثيلية لجون وين، حيث يلعب دور المحارب الفيدرالى القديم إيثان إدواردز الذى يعيش عذاباته الداخلية التى تدفعه إلى الطواف عبر الغرب طوال سبع سنوات، بحثا عن ابنة شقيقته التى كانت قبائل الكومانشى قد اختطفتها. وفى هذا الفيلم حقق فورد اكتمالا لأسلوبه شديد التدقيق فى التصوير، وسيطرته على المناظر الطبيعية التى تحققت فى تصويره الجميل لموقع "مونيومينت فالى"، بالإضافة إلى مهارته الفائقة فى أن يجعل من الملحمة عملا إنسانيا.

ولقد كان التقدم فى العمر، بالإضافة إلى تأجيل هوليوود لبرامج الإنتاج، سببا فى إبطاء إنجاز فورد للأفلام خلال الستينيات، لكنه مع ذلك كان يعمل لإنتاج ثلاثية من أفلام الويسترن العظيمة، على الرغم من أن فورد نفسه لم يظهر اهتماما كبيرا بفيلمه "اثنان سافرا معا" (١٩٦١)، وهو حكاية عن الأسر ذات وجهة نظر متشائمة حول التسامح الإنسانى، يلعب فيها جيمس ستيوارت دور المارشال الفاسد الساخر من كل شىء. أما فيلم "الرجل الذى أطلق النار على ليبرتى فالانس" (١٩٦٢) فكان آخر أفلام فورد بالأبيض والأسود، وهو قصة لاتصل لنهاية حاسمة

حول المزج بين الأسطورة والحقيقة فى عالم الويسترن، التى تم تصويرها بأسلوب ثورى واع. كما كان فيلم "خريف شايين" (١٩٦٥) فيلما مهمـــا، وإن كـــان يبـــدو محاولة ماكرة للتكفير عن أخطاء نمط الويسترن لكى تمنح الاحترام للهنود.

وعند وفاته كانت سمعة فورد النقدية قد تدهورت بالمقارنة مع مخرجين من جيله مثل هوكس أو هيتشكوك، ولقد أطلق عليه النقاد الفرنسيون الشبان فى مجلـــة "كاييه دو سينما" والنقاد الإنجليز فى مجلة "موفى"، صفة "مخرج شعبى ومـــسرف فى العاطفية". ولقد اتضح فى الأعوام التالية أن هذا التقييم ليس إلا تقييما ســطحيا، فقد كان تعاطفه مع المضطهدين المظلومين مستمرا كطابع راديكالى فى أعمالـــه، كما أنه كان يتمتع بغريزة لا يباريه فيها أحد فى معرفة أين يضع الكاميرا ومـــاذا يضع أمامها، من أجل تحقيق جمال بصرى لايمكن مقارنته بـــأى جمـــال آخـــر، بالإضافة إلى تدفق الروح الشفافة.

"**إدوارد بوسكومب**"

من قائمة أفلامه :

"الإعصار" (١٩١٧)، "الحصان الحديدى" (١٩٢٤)، "ثلاثة رجال أشرار" (١٩٢٦)، "صانع السهام" (١٩٣١)، "الدورية المفقودة" (١٩٣٤)، "المخبر" (١٩٣٥)، "سجين جزيرة القرش" (١٩٣٦)، "مارى ملكة اسكتلندا" (١٩٣٦)، "الإعصار الممطر" (١٩٣٨)، "عربة السفر" (١٩٣٩)، "مستر لينكولن الشاب" (١٩٣٩)، "طبول عبر قبائل الموهاك" (١٩٣٩)، "عناقيد الغضب" (١٩٤٠)، "كم كان الوادى أخضر" (١٩٤١)، "موقعة ميداوى" (١٩٤٢)، "عزيزتى كليمنتن" (١٩٤٦)، "الهارب" (١٩٤٧)، "قلعة أباشى" (١٩٤٨)، "لقد كانت ترتدى شريطا أصفر" (١٩٤٩)، "سيد عربة السفر" (١٩٥٠)، "ريو جراند" (١٩٥٠)، "الرجل الهادئ" (١٩٥٢)، "الشمس تشرق فى بهاء" (١٩٥٣)، "الباحثون" (١٩٥٦)، "اثنان سافرا معا" (١٩٦١)، "الرجل الذى أطلق النار على ليبرتى فالانس" (١٩٦٢)، "كيف تم الانتصار على الغرب" (١٩٦٢)، "خريف شايين" (١٩٦٤) .

جون وين (١٩٠٧- ١٩٧٩)

كان جون وين فى ذروته هو أكثر الممثلين السينمائيين شهرة فى العالم، لكنه كان عليه قبل ذلك أن ينتظر طويلا لكى يحقق النجاح. ولد باسم ماريون ميشيل موريسن فى أيوا، لكنه تربى فى كاليفورنيا حيث وجد عملا فى قسم الإكسسوار فى شركة فوكس، بينما كان فى منحة دراسية للعب كرة القدم فى جامعة كاليفورنيا الجنوبية. ولقد أعطاه ذلك الفرصة فى الحصول على أدوار صغيرة فى أفلام جون فورد، ثم فى النهاية استطاع أن يحصل على دور البطولة (ليظهر للمرة الأولى باسم جون وين) وذلك فى فيلم راوول وولش من نمط الويسترن الملحمى "القافلة الكبرى" (١٩٣٠)، لكن الفيلم حقق فشلا فى شباك التذاكر، وهو ما جعل وين يلجأ خلال عقد كامل للعمل فى شركات "خط الفقر" فى أفلام الويسترن الرخيصة، وأفلام الحركة الأخرى لشركتى مونوجرام وريبابليك.

وجاءت فرصته الثانية الكبرى عندما أعطاه فورد دور رينجو كيد فى فيلم "عربة السفر" (١٩٣٩)، وفى هذه المرة لم يتردد وين، لينطلق بعدها فى سلسلة من أفلام الويسترن وأفلام الحرب، مثل "نحلات البحر الطائرة" (١٩٤٤)، و"العودة إلى باتان" (١٩٤٥)، و"إنهم لا ينهزمون" (١٩٤٥) . وعلى الرغم من أنه قد تم رفضه فى الخدمة العسكرية بسبب أن له أربعة أطفال، فقد قام خلال العشر سنوات التالية بصنع الأفلام التى أصبح فيها نموذج المقاتل الأمريكى، فقد كانت قامته الفارعة تتيح له حضورا قويا على الشاشة. وفى فيلم "النهر الأحمر" (١٩٤٧) لهوارد هوكس كشف عن أعماق غير متوقعة فى لعبه لدور الأب الرئيس فى عائلة لمربى الماشية توم دانسون، وفى الفيلم الثانى من ثلاثية الفرسان لجون فورد "لقد كانت ترتدى شريطًا أصفر" (١٩٤٩) تطورت قدراته التمثيلية فى دور ضابط الجيش الذى يصل إلى سن التقاعد.

وقد استمر جون فورد فى ممارسة تأثير حقيقى على حياة وين الفنية، ليظهر موهبته فى الفيلم الكوميدى "الرجل الهادئ" (١٩٥٢)، كما استخرج منه أداء رائدًا فى دور إيثان إدواردز فى فيلم "الباحثون" (١٩٥٦)، مثل المشهد الختامى الذى يبتعد فيه وين عن الكاميرا، بينما تتعلق يده اليسرى فى رقبته، ففى تلك الحركة الجسمانية إشارة متعمدة للشخصية الفنية عند هارى كارى نجم أفلام فورد الويسترن الأولى، وهو ما أكد على أن وين هو الوريث الشرعى للتقاليد العظيمة. وكرئيس "لتحالف الصور المتحركة المضاد للشيوعية من أجل الحفاظ على القيم الأمريكية"، قام وين مع صديقه وارد بوند بدور مهم فى التحقيقات الماكارثية خلال الأربعينيات، وقد أعلن وين خلال الستينيات عن وجهة نظره اليمينية بشكل أكثر حدة، فقد جعلته حرب فييتنام يظهر فى الدعاية السياسية على نحو أوضح، فقد قام ببطولة وإخراج فيلم "البيريهات الخضراء" (١٩٦٨)، وهو الفيلم الذى لم يحقق شيئًا مذكورًا بالنسبة لمكانة وين الفنية أو لمصائر السياسة الأمريكية.

إن نمط الويسترن هو الذى كان يظهر إمكانياته البطولية، ففى فيلم هوكس "ريو براڤو" (١٩٥٩)، وفيلم فورد "الرجل الذى أطلق النار على ليبرتى فالانس" (١٩٦٢)، كان وين يجسد السلطة الأخلاقية الهادئة والواثقة التى أرضت حتى نقاده الليبراليين، ولكن فى أواخر الستينيات كان قد بدأ فى إعطاء انطباع أعمق بأنه لا يهتم بالمشاعر، ففى سلسلة من أفلام الويسترن الروتينية - لكنها حققت شهرة - مثل "ماكلينتوك؟" (١٩٦٣) و"أبناء كاتى إيلدر" (١٩٦٥) و"عربة الحرب" (١٩٦٧)، كان تمثيله قد تجمد فى مجموعة من الحركات المتكررة، مثل مشيته المتثاقلة، ونزوعه إلى المزاج المتسم بضيق الخلق، ونطقه المقتصب لبعض الجمل الشهيرة والأقوال المأثورة. وكما لو كان وين نفسه يشعر بذلك، جاء أداؤه فى فيلم "العزيمة الحقيقية" (١٩٦٩) فى دور روستر كوجبورن الشرير ذى العين الواحدة أداء "يتمتع بالرقة والعمق حتى إنه استحق عنه جائزة الأوسكار الوحيدة التى حصل عليها.

وفى عام ١٩٦٤ أصيب وين بسرطان الرئة، ليناضل بقية حياته بشجاعة ضد انتشار المرض فى جسده، وقد كان دوره الأخير - وهو من أكثر أدواره

جمالاً – فى فيلم "القناص" (١٩٧٦) الذى لعب فيه دور مقاتل قديم أصيب بسرطان الأمعاء، وهو يمضى إلى نهاية حياته بكرامة، بالطريقة الوحيدة التى يعرفها، وذلك فى المعركة الأخيرة لتبادل إطلاق الرصاص.

"إدوارد بوسكومب"

من قائمة أفلامه:

"القافلة الكبرى" (١٩٣٠)، "عربة السفر" (١٩٣٩)، "الفرقة السوداء" (١٩٤٠)، "تحلات البحر المقاتلة" (١٩٤٤). "العودة إلى باتان" (١٩٤٥)، "إنهم لاينهزمون" (١٩٤٥)، "النهر الأحمر" (١٩٤٧)، "قلعة أباشى" (١٩٤٨)، "ثلاثة آباء روحيين" (١٩٤٩)، "لقد كانت ترتدى شريطًا أصفر" (١٩٤٩)، "ريوجراند" (١٩٥٠)، "الرجل الهادئ" (١٩٥٢)، "الباحثون" (١٩٥٦)، "ريو برافو" (١٩٥٩)، "الرجل الذى أطلق النار على ليبرتى فالانس" (١٩٦٢)، "شراع دونوفان" (١٩٦٣)، "ماكلينتوك؟" (١٩٦٣)، "العزيمة الحقيقية" (١٩٦٩)، "القناص" (١٩٧٦) .

الفيلم الموسيقى

بقلم: ريك ألتمان

يستخدم مصطلح "موسيقى" بالعديد من المعانى، فأكثر معانيه ضعفًا تشير إلى أن بالفيلم قدرًا من الموسيقى ذات العلاقة بالمضمون (أى الموسيقى التى تقوم بعزفها أو غنائها شخصيات الفيلم التى تعمل فى هذا المجال)، وبهذا المعنى فإن المصطلح يعرف ويحدد نمطًا عالميًا شديد الانتشار له العديد من الأمثلة المهمة فى كل تاريخ السينما منذ العشرينيات وفى كل بلاد العالم.

ولقد كانت الأفلام الموسيقية الأوروبية خلال الثلاثينيات لاتشترك إلا فى القليل من السمات، فكانت الأفلام الموسيقية البريطانية تقدم نجوم الصالات الموسيقية مثل جيرترود لورانس، وإيفيلين لين، وجيسى ماتيوز، كما أن الأفلام الألمانية استعارت موسيقاها وحبكتها من تقاليد الأوبريت، بالإضافة كما هو الحال فى أوبرا "القروش الثلاثة" (١٩٣١)، إلى مسرح برتولد بريشت، أما فى فرنسا فقد كانت الأفلام الموسيقية التى قام بصنعها رينيه كلير تستخدم تكنيكات وموتيفات "طبيعية". ومنذ الأربعينيات وحتى الستينيات كان هناك صف طويل من المخرجين الأوربيين الذين كانت لهم سمات خاصة، صنعوا أفلامًا يشار لها عادة على أنها أفلام موسيقية، لكنها كانت تشترك فى القليل من ملامح نمط الفيلم الموسيقى، فيما عدا الموسيقى التى تقوم شخصيات الفيلم بعزفها. وقد تضمنت الأفلام البريطانية أفلامًا لها علاقة بعالم الباليه، مثل أفلام المخرجين مايكل باول، وإيمريك ريسبيرجر، وريتشارد ليستر فى أفلام موضة"البيتلز"، بالإضافة إلى محاكاة أفلام هوليوود مثل"ربع شلن"(١٩٦٧)، و"أوليفر!" (١٩٦٨)، والفيلم الأكثر معاصرة"مبتدئون تمامًا" (١٩٨٦) . كما أن فرنسا أسهمت أيضًا بأفلام أوبرالية من إخراج جاك ديمى، وأعمال محاكاة ساخرة فى بعض أفلام جان – لوك جودار، وسلسلة من الأفلام التى تصور نجم الغناء جونى هاليداى، بينما أنتجت السويد فيلمها"فرقة آبا فى السينما"(١٩٧٧) . وفى خارج أوروبا، قدمت جامايكا فيلم"أصبحوا أكثر صلابة"وأفلام موسيقى الريجى، كما أن مصر صنعت وابتكرت نمطها الموسيقى شديد الخصوصية. وفى الحقيقة أن الهند كانت فى السنوات

الأخيرة هى أعظم منتج للأفلام الموسيقية، حيث إن هذا النمط يشكل واحدًا من الأنماط الخاصة بالسينما الهندية.

وعندما يستخدم مصطلح الفيلم الموسيقى فى أضعف معانيه، فإنه يمكن أن نطلق على هذه الأفلام"أفلامًا موسيقية"، أى أنها تحتوى على الكثير من الموسيقى التى تعزفها شخصيات الفيلم، أو ذات العلاقة بقصة الفيلم ذاتها. وإن هذه الأفلام سوف يشار إليها هنا باعتبارها "الأفلام الموسيقية"، بينما سوف يكون مصطلح"نمط الفيلم الموسيقى"مقتصرًا على الأفلام التى لاتشتمل فقط على الموسيقى، وإنما تشترك كنمط فى نوع خاص من أشكال الحبكة، وأنماط الشخصيات، والعلاقات الاجتماعية، وبهذا المعنى المحدد، فإن نمط الفيلم الموسيقى ليس نمطًا عالميًا، ولكنه من الأنماط التى ابتكرتها صناعة السينما الهوليوودية. ولكى ندرس هذا النمط يجب علينا أولاً أن نحلل تاريخ ما يقرب من ألف وخمسمئة فيلم من الأفلام الموسيقية.

التطور المبكر للفيلم الموسيقى

لأن الموسيقى كانت عنصرًا فنيًا مهمًا فى ذروة عصر الميلودراما الشعبية والفودفيل وعروض الغناء، فإن السينما كان عليها منذ البداية أن تستخدم أنماطًا متنوعة من الموسيقى، وحتى فى فترة السينما الصامتة لم تكن الموسيقى مقتصرة على دور المصاحبة، ففى الولايات المتحدة – على الأقل فى وقت مبكر منذ عام ١٩٠٧ فى المعالجة السينمائية لأوبرا "الأرملة الطروب" – فإن الفيلم يعتمد على الأوبريت وموسيقاها المشهورة لكى يقوم بعزفها عازفون موسيقيون موجودن فى الصالة فى تزامن مع الحدث الذى يراه المتفرج على الشاشة. وفى عام ١٩١١ ظهرت معالجات سينمائية للأوبرات الشهيرة مثل"إلترافورى"(أو المغنى الجوال)، و"فاوست"من إنتاج باتيه، و"عايدة"من إنتاج إديسون، وهى الأفلام التى كان يتم توزيعها وعرضها مع موسيقى معدة خصيصًا للفيلم. وفى أوروبا فإن أفلامًا مثل"عظمة الموت"(١٩١٧)، و"عظمة القدر" (١٩٢٢) من إخراج يوهان جيليد ماير، كانت تستخدم نظامًا مشابهًا، حيث يقوم العازفون والمغنون فى دار العرض

بأداء أغنيات الأوبرا التى تتحرك بها شفاه الشخصيات على الشاشة. وخلال فترة السينما الصامتة كان صناع الأفلام يزخرفون قصصهم بمصادر موسيقى مرئية، وذلك لإتاحة الفرصة لاستخدام الإشارات الموسيقية الدالة (على سبيل المثال: الموسيقى الحية التى تصاحب بعض المشاهد بشكل يرتبط فى ذهن الجماهير بالتكرار، مثل صوت النفير أو عزف الأورغن أو الأناشيد القومية) .

ومنذ أواخر العشرينيات كانت صناعات السينما فى بلاد العالم تستخدم تقنية الصوت الجديدة، وذلك من خلال بناء سيناريوهات تتيح فرصة كبيرة لوجود موسيقى داخل النص، ففى الولايات المتحدة لجأ المنتجون إلى كل مصدر موسيقى ممكن، مثل الأوبريت والموسيقى الكلاسيكية والمارشات العسكرية وفالسات من فينيسيا والأغنيات الشعبية وترنيمات الإنجيل وتماتيل التوراة ونمر نوادى الليل ونمر الفودفيل وموسيقى الجاز وحتى الأغنيات الهزيلة أيضًا. ومنذ ذلك الحين أصبح نمط الفيلم الموسيقى مميزًا بقدرته على استيعاب الأسلوب الموسيقى الجديد، بدءًا من رقصات السوينج وحتى موسيقى الروك، وموسيقى البوب والهيفى ميتال.

إن التنوع الموسيقى فى أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات كان متلائمًا مع اتساع الأساليب السردية التى يتم اكتشافها، فقد حاول المخرجون لدى باراماونت مثل إيرنست لوبيتش وروبين ماموليان المرة بعد الأخرى اللجوء إلى نجوم صالات الموسيقى الأوروبيين من الرجال مثل جاك بوشانان وموريس شيفالييه، لكى يشاركوا فى البطولة مع المغنية الأمريكية جينيت ماكدونالد فى الأفلام المقتبسة مباشرة عن تقاليد الأوبريت، مثل"استعراض الحب"(١٩٢٩)، و"مونت كارلو"(١٩٣٠)، و"اعشقنى الليلة"(١٩٣٢) . وفى نفس الفترة كانت شركتا وارنر وفيرست ناشيونال تتجهان بين الحين والآخر إلى مسرح برودواى من أجل إعداد أفلام عن مسرحيات ناجحة، مثل أفلام "الباحثون عن الذهب فى برودواى"(١٩٢٩)، و"أغنية الصحراء"(١٩٢٩) و"سالى (١٩٣٠) . كما أن معظم الشركات قامت بتجريب شكل العرض المسرحى الذى يتضمن الأغنيات والرقصات والتمثيل، حيث يمكن بسهولة أن يحشروا فصولاً موسيقية سابقة

التأليف، مثل فيلم مترو جولدوين ماير"استعراض هوليوود لعام ١٩٢٩"، وفيلم شركة وارنر"استعراض الاستعراضات"، وفيلم باراماونت"الاستعراض"، وفيلم يونيفرسال"ملك الجاز". ولم تترك هذه الأفلام أية طريقة لإدخال الموسيقى فى الفترة مابين عامى ١٩٢٨و١٩٣٢، فقد كانت الأفلام الموسيقية تعتمد على استعراضات الإذاعة، والعروض المسرحية المبهرة مثل عروض"فلورنسا زيجفيلد"، بل أيضا على حبكات الخيال العلمى مثل فيلم"تخيل فقط"(١٩٣٠)، وكانت بعض هذه الأفلام من بطولة مغنى التينور الآيرلندى جون ماكورماك، مثل فيلم"أغنية قلبى"(١٩٣٠)، وأيضا مغنيين من عالم الأوبرا مثل لورانس تيبيت وجريس مور اللذين اشتركا معا فى عام ١٩٣٠ فى فيلم "القمر الجديد"، ومثل صاحبة الصوت الجميل رودى فالى فى فيلم"الصعلوك العاشق"(١٩٢٩)، ومثل مغنيين من عالم الكباريه مثل فانى برايس وسوفى تاكر وهيلين مورجان، بل أيضًا المهرجين المضحكين مثل إخوان ماركس فى"جوز الهند" (١٩٢٩) و"كسارة الحيوانات" (١٩٣٠)، ومثل إيدى كانتور فى"موبى!" (١٩٣١)، وباستر كيتون فى "بلاش وسهل" (١٩٣٠) . وخلال السنوات الأولى للسينما الناطقة، أتاحت الأفلام الموسيقية الفرصة ليس فقط لتقنيات تسجيل الصوت التى كانت تتزايد تعقيدا، ولكن أيضا للعديد من تقنيات الألوان (التى كانت آنذاك مقتصرة على المشاهد الموسيقية)، بل أيضا التقنيات المختلفة للشاشة العريضة مثل"أيام سعيدة"و"أغنية اللهب"وكلاهما من إنتاج عام ١٩٣٠.

وخلال الفترة الأولى من السينما الناطقة، تعامل المنتجون والجمهور مع الموسيقى ووصفوها بأنها سمة مستقلة يمكن إضافتها للأفلام من كل الأنماط، وعلى أنها تستمد وظيفتها من الأفلام أكثر من كونها عنصرا أساسيا فى البناء النمطى لهذه الأفلام. وتعبير"الفيلم الموسيقى"يظل بهذا الشكل مقصورا على كونه وصفا أكثر منه تعريفا لنمط محدد، ومجموعات مهمة من الأفلام الموسيقية الأولى التى بدأ كل منها بفيلم ناجح تستعير جميعا حبكتها وأفكارها عن أنماط سابقة، مثل فيلم"ريوريتا"(١٩٢٩) من إنتاج"آر.كيه.أوه"، الذى أضاف عنصر الموسيقى لأفلام الويسترن، بينما كان فيلم كينج فيدور"هاليلويا !"(١٩٢٩) من إنتاج مترو جولدوين

ماير يقوم بجعل الموسيقى أكثر تكاملا فى فيلم ميلودراما تقليدى. كما أن معظم الشركات قد قامت بإدخال الموسيقى إلى الكوميديا، خاصة فى الحبكات الفرعية، مثل فيلم"أخبار طيبة"من إنتاج مترو جولدوين ماير، و"سويتى"من إنتاج باراماونت، و"تصريح بالمرور للأمام"من إنتاج فيرست ناشيونال.

ولقد كان التأثير الأكثر أهمية فى تلك الفترة هو الذى أحدثه فيلم"المغنى العبيط"(١٩٢٨) من إنتاج وارنر، الذى أثار دموع الجماهير من بطولة آل جونسون، بالإضافة إلى الفيلم الذى أنتجته شركة مترو جولدوين ماير فى عام ١٩٢٩عن مثلث العشق التقليدى، الذى تدور قصته فى عالم الاستعراضات"لحن برودواى"وفى نوع من المحاكاة قامت كل شركات هوليوود على الفور بإعادة تكرار مثل هذه الميلودرامات الموسيقية التى تحكى قصة فنان موسيقى فاشل فى حبه ورفيق غير مخلص، وشقيقة أنانية، وحبكة فرعية عن عصابات، وطفل يموت. ولقد كانت هذه الأفلام فى معظم الأحوال تعلن عن علاقتها بمسرحيات وعالم برودواى، مثل فيلم"لحن برودواى"، و"برودواى"، و"الباحثون عن الذهب فى برودواى"، كما كانت الدراما فيها تدور حول عالم العاملين فى المسرح، مع ولع خاص بالاستعراضات المسرحية، لكنها كانت تقوم أحيانا بتصوير المغنيين فى النوادى الليلية، وعروض الممثلين البيض الذين يقومون بأدوار الزنوج، وممثلى الفودفيل ونمر البيرليسك، وحتى لاعبى السيرك الذين يتكلمون من بطنهم، وفنانى المسرح العائم، أو حتى فنانى هوليوود نفسها.

وكما يحدث عادة بالنسبة لفيلم جماهيرى ناجح تتم محاكاته على نطاق واسع من أجل استغلال هذا النجاح، فإن الأفلام الموسيقية الأولى تظهر بعض الصفات التى تشترك فيها، مثل الموسيقى التى تأتى من موضوع العمل نفسه والمغنيين والعازفين فى الأدوار الرئيسية، والحبكات التى تعتمد فى الجانب الأكبر منها على الموسيقى والغناء، وقصص الحب التعيسة، واستخدام آخر التقنيات بغرض الإبهار. وعلى الرغم من أنه كان من الممكن تأسيس نمط ثابت حول هذه الأفلام ومعالجتها الرومانسية للموسيقى كتعبير حزين عن الحرمان من الحب، فإن الصحافة

السينمائية المعاصرة سارت فى نفس طريق الدعاية الهوليوودية، حتى إنها فشلت فى أن ترى الأفلام الموسيقية كمجموعة متجانسة أو كنمط مستقل. ولقد بدأ الجمهور فى السأم من الأفلام الموسيقية فى عامى ١٩٣٠، ١٩٣١، (فقد كانت الأفلام الموسيقية فى عام ١٩٢٩، تبلغ ٥٥ فيلمًا، ثم ٧٧ فيلمًا فى عام ١٩٣٠، لكنها تراجعت إلى ١١ فليمًا فى عام ١٩٣١، وعشرة أفلام فى عام ١٩٣٢، وهو أقل رقم تصنعه هوليوود من الأفلام الموسيقية حتى الستينيات)، ولقد أدى هذا التراجع الجماهيرى بالنقاد إلى أن يستخدموا مصطلح"موسيقى"كمصطلح قائم بذاته، وقد كانوا فى العادة يستخدمونه لكى يقللوا من الأهمية الفنية للأفلام التى أنتجت فى السنوات السابقة، والتى بدت أنها ضحلة فى إمكاناتها الفنية. وعلى الرغم من أن هذا التحديد النقدى لنوع من الأنماط الفيليمة كان من الممكن أن يقود الصناعة السينمائية بشكل واع لصنع الأفلام الموسيقية الميلودرامية كأفلام نمط (أو جانر)، فإن الفشل الذى حققته الأفلام الموسيقية فى شباك التذاكر دفع الشركات لتعليق نشاطها، وبذلك حدث انقطاع بين الأفلام الموسيقية الأولى ذات المزاج الحزين الكئيب، والأفلام التى تم إنتاجها بعد عام ١٩٣٣وتميزت بالحس المتفائل البهيج.

الفيلم الموسيقى الكلاسيكى فى هوليوود

يمثل عام ١٩٣٣ بداية جديدة لمحاولات هوليوود للإنتاج التجارى فى الجمع بين الموسيقى والسرد الروائى، فحتى هذا العام كان هناك فصل بين الأوبريت وبقية الأفلام الموسيقية الأخرى، وبسبب التقاليد المختلفة التى كان كل منهما يقتبس حبكته وشخصياته وموسيقاه عنها (وبالتالى فقد كان هناك اختلاف آخر فى الممثلين والديكورات والعازفين والميزانيات التى يتطلبها كل من هذين النوعين)، فإنهما فشلا فى إقناع المنتجين والمتفرجين باعتبارهما نمطًا واحدًا. والأوبريتات الأولى مثل"استعراض الحب"و"القمر الجديد"حافظت على الطابع المبتهج، حيث كان معظمها ينتهى نهاية سعيدة، بينما كانت الأفلام الموسيقية الأخرى تعتمد على قصص مثيرة للدموع وتقوم على الميلودرامات الجماهيرية.

وفى عام ١٩٣٣ بدأت وارنر فى إنتاج الأفلام الموسيقية من نوع جديد، فبينما كانت الأفلام الموسيقية السابقة تقوم ببساطة بإضافة الموسيقى إلى القصص المعتادة، فإن أفلامًا مثل "الشارع الثانى والأربعون" و"استعراض أضواء مقدمة المسرح"و "الباحثون عن الذهب" فى عام١٩٣٣، وفيلم "السيدات" فى عام ١٩٣٤، كانت كلها توازن بين النجاح فى خلق الموسيقى والنجاح فى صنع قصة الحب. وإن العروض الغنية بالغناء والرقص فى هذه الأفلام (التى وضع تصميم الرقص فيها باسبى بيركلى، كانت تحتفى بوضوح بالقصة الرومانسية بين النجمين الشابين روبى كيلر وديك باول، اللذين تحقق مواهبهما وعواطفهما الاستمرار والنجاح للعرض. وفى هذا العالم الموسيقى الجديد لم يكن هناك مكان لأطفال يحتضرون، ولا لشقيقات أنانيات، ولا لخصوم يتسمون بالعناد، وبدلاً من ذلك فإن الحبكة كان يتم تصميمها لتدور حول فتى وفتاة وقصة حبهما، واحتفائهما بذلك الحب من خلال حيوية الغناء والرقص.

وبينما ظهر ذلك البناء الموسيقى الجديد لأول مرة فى أفلام وارنر التى تدور حول عالم المسرح، فإن شهرته فى النهاية ساعدت على انتشار النمط وامتداده لكل حبكة يمكن تحليلها، ولم يعد مقبولا أن يتم زرع نمط الفيلم الموسيقى

على نص ميلودرامى جاهز، لكنه بدلا من ذلك أصبح أكثر تلاؤما مع الكوميديا الرومانسية؛ حيث تحول الفيلم الموسيقى إلى مجالات أخرى مثل الأفلام التى تروى تاريخ إحدى الشخصيات، مثل "زيجفيلد العظيم" (١٩٣٦)، و"قصة جولسون" (١٩٤٦)، و"النهار والليل" و"قصة جلير ميلر" (١٩٥٣)، بالإضافة إلى الأفلام التى تدور حول عروض الفرق الجوالة، مثل فيلم"من أجلى ومن أجل رفيقى جال" (١٩٤٢)، وأيضا أفلام عروض الأزياء مثل "فتاة الغلاف" (١٩٤٤)، بل أيضا الأفلام التى تحيى تقاليد الأوبريت، خاصة ما صنعته شركة وارنر فى نجاحها فى الجمع بين النجمين جينيت ماكدونالد ونيلسون إيدى فى فيلم "مارييتا سيئة السلوك" (١٩٣٥)، و"روزمارى"(١٩٣٦)، وأفلام أخرى لاحقة.

ولقد كان عام ١٩٣٣هو أيضا العام الذى شهد بداية الشهرة الجماهيرية لكل من فريد أستيروجينجير روجرز، فبينما كان أستير قد تمتع فى فترة سابقة بحياة مسرحية متميزة مع أخته أديل، فإنه بدأ حياته فى السينما فى ذلك العام مع شركة مترو جولدوين ماير فى فيلم "السيدة الراقصة"، كما أن روجرز كانت قد لعبت بعض أدوار فتاة الكورس فى"الشارع الثانى والأربعون"و"الباحثون عن الذهب فى عام ١٩٣٣"، لكن اشتراكهما معا فى فيلم"الطيران إلى ريو"كان أول عمل يقدمهما للجمهور باعتبارهما ثنائيا لكى يستهلا سلسلة من الأفلام المميزة التى أنتجتها "آر. كيه. أوه"، التى كانت مثل مثيلاتها فى شركة وارنر أفلاما موسيقية تدور حول عالم المسرح، وتستخدم الغناء والرقص لكى تحتفى بقصة الحب الرومانسية بين البطلين. لكن الأكثر أهمية كان الأغنيات التى تم إعدادها لكل من أستير وروجرز بواسطة أكثر مؤلفى الأغنيات موهبة فى تلك الفترة : كول بورتر فى "الطلاق السعيد" (١٩٣٤)، وجيرم كيرن فى "روبيرتا" (١٩٣٤) و"زمن رقصة السوينج" (١٩٣٦)، وإيرفينج بيرلن فى "القبعة العالية" (١٩٣٥)، و"اتبع الأسطول" (١٩٣٦)، و"بلا هموم" (١٩٣٨)، وجورج جيرشوين فى "هل نرقص" (١٩٣٧)، وكانت كل نمرة لأستير وروجرز فى الفيلم تلعب دورا حيويا فى تطوير قصة حبهما. وقد تركت أفلام أستير وروجرز تأثيرا فى خلق الاستقرار لهذا النمط، إذ عبرت به الهوة من عالم الأزياء المبهرة والديكورات الفخمة للطبقات الغنية فى

الأوبريتات، وجذبته إلى الحبكات الأكثر واقعية، والموسيقى الأقرب إلى وجدان الجماهير. وبينما لم يكن هناك فى عام ١٩٣٠ نمط موسيقى واحد ومتماسك، فإن أفلام وسط العقد – برغم تنوعها مثل "الباحثون عن الذهب فى عام ١٩٣٥" و"ماريتا سيئة السلوك" و"ميسيسيبى"(١٩٣٥)، و"لحن برودواى لعام ١٩٣٦" و"رفاق بحر إلى الأبد" (١٩٣٥)، و"القبعة العالية"، بل أيضا"ليلة فى الأوبرا" (١٩٣٥) – كانت كل هذه الأفلام قابلة لأن يتم تصنيفها تحت مصطلح واحد، هو"نمط الفيلم الموسيقى". وخلال أواسط الثلاثينيات، تطور نمط الفيلم الموسيقى إلى شكل أكثر استقرارا، يمكن أن نحدده على نحو أكثر ملاءمة، باستخدام عدد من السمات الدلالية واللغوية :

١- الشكل العام : سردى، نمر موسيقية وراقصة تترابط معا من خلال الخط القصصى.

٢- الشخصيات : فتى وفتاة رومانسيان يعيشان داخل مجتمع.وحتى فى أفلام شيرلى تمبل وأفلام التحريك الموسيقية نجد فتى وفتاة يتبادلان الغزل والحب فى مجتمع يحيط بهما، ووجود هذا المجتمع ضرورى للمعالجة الكوميدية الرومانسية لنمط الفيلم الموسيقى.

٣- التمثيل : يجمع بين الحركة الإيقاعية والواقعية، وكل منهما على نقيض الأخرى : الواقعية المباشرة والإيقاع الخالص، لكن يجب تقديمهما معا فى الفيلم الموسيقى، حيث إن من سماته المزج بينهما.

٤-الصوت : مزيج من الموسيقى النابعة من موضوع الفيلم والحوار، وبدون هذه الموسيقى أو الرقص لن يكون هناك فيلم موسيقى، وعلى العكس فإن الأفلام التى تحتوى على موسيقى منذ بدايتها إلى نهايتها – مثل"مظلات شير بورج" (١٩٦٤) من إخراج جاك ديمى – لا تستطيع أن تحقق التأثير الجوهرى لنمط الفيلم الموسيقى فى انتقاله من عالم الحديث الحوارى الجاد (باستخدام تعبير بريشت) إلى عالم الموسيقى الرومانسى.

إن هذه الملامح الدلالية هى العناصر المشتركة بين العديد من الأفلام الموسيقية، لكن هناك أيضا علاقات لغوية يمكن أن نجدها فقط فى الأفلام التى تشكل جوهر هذا النمط :

١-استراتيجية السرد : ذات بؤرة مزدوجة، فالفيلم ينتقل بين البطل والبطلة (أو بين مجموعتين) لكى يؤسس نوعا من التوازى بينهما، ويحدد لكل منهما قيمه الثقافية الخاصة، ليقدم فى النهاية المواجهة بينهما واتحادهما.

٢- الفتى والفتاة / الحبكة : وهو التوازى (و/ أو علاقة السبب والنتيجة) بين تكوين علاقة الفتى والفتاة، وبين حل الحبكة. لذلك فإن الغزل يرتبط دائمًا على نحو حميم بعنصر آخر من مادة موضوع الفيلم.

٣- الموسيقى/ الحبكة: الموسيقى والرقص كتعبير عن الفرح الشخصى والجماعى. إنهما إشارة للانتصار الرومانسى على كل عائق ممكن. والموسيقى والرقص تستخدمان لهدف احتفائى.

٤- السرد/النمرة: الاستمرارية بين الواقعية والإيقاع، أو بين الحوار والموسيقى ذات العلاقة بموضوع الفيلم. إن هذا التعارض داخل الفيلم الموسيقى يجب أن يجد له حلاً لكى يتبع فى ذلك النزعة الأسطورية الأمريكية حول الزواج كاتحاد بين فتى وفتاة، أو رجل وامرأة.

٥- الصورة/ الصوت: الأهمية النسبية الكلاسيكية بين عناصر السرد (مثل أهمية الصورة على الصوت) يتم عكسها فى لحظات الذروة، من خلال عملية"المزج الصوتى"، (الصوت الواقعى يفسح مكانه بالتدريج لعالم الإيقاع والنغمات)، وبذلك ندخل إلى عالم تفسح فيه الأفعال زمنًا للموسيقى أكثر من تلك المواقف المعتادة حيث يكون الصوت ناتجًا عن الأفعال المصورة والمتزامنة معه.

وعلى الرغم من أنه ليس كل فيلم موسيقى كلاسيكى فى هوليوود يظهر كل هذه السمات معًا (على سبيل المثال، فإن بعض الأفلام الموسيقية الموجهة للأطفال تفتقد قصة الحب الرومانسية المحورية)، فإن الغالبية العظمى من أفلام هوليوود

الموسيقية خلال الثلث الأوسط من القرن العشرين - وهو العصر الأساسى لنمط الفيلم الموسيقى – تتطابق مع هذا التعريف. والوعى الذاتى داخل هوليوود بالنمط يظهر واضحًا في العديد من محاولات بعد الحرب التى تبنى الفيلم الموسيقى حول تأمل صريح للنمط. وعلى الرغم من أن هذه الأفلام قد تقود إلى نقد جاد للنمط نفسه، فإنها بدلاً من ذلك تقوم بإعادة التأكيد على القيم المتضمنة فيه. لقد كانت هذه القيم تنتقل من فيلم إلى آخر من خلال قلب أو إبراز الموتيفات الشهيرة (مثل التخلى عن كليشيهات عالم المسرح فى فيلم"فتاة زيجفيلد"المنتج فى عام ١٩٤١)، أو قد يبدو الفيلم الموسيقى المتأمل لذاته (الذى يدور عن عالم الموسيقى) فى أكثر أشكاله اكتمالاً فى أفلام مترو جولدوين ماير التى كتبها بيتى كومدين وأدولف جرين مثل"عائلة باركلى فى برودواى (١٩٤٨) و"فى المدينة" (١٩٤٩) و"الغناء تحت المطر" (١٩٥١) و"عربة الفرقة الموسيقية" (١٩٥٣) و"إنه ليس دائمًا طقسًا صحوًا" (١٩٥٥) . وحتى فى تلك الحالات التى يقوم فيها الفيلم الموسيقى بمعالجة موضوعات مثل إدمان الكحول أو عالم العصابات أو الموت قبل الأوان- مثل أفلام "مولد نجمة" (١٩٥٤) و"أوكلاهوما!" (١٩٥٥) و"بورجى وبيس" (١٩٥٩) و"قصة الحى الغربى" (١٩٦١) – فإن هذه الأفلام تم كتابتها بشكل بارع لكى تبنى مجتمعًا جديدًا حول قصة الحب بين العاشقتين (ربما أحيانًا وراء مقبرتهما إذا تطلب الأمر)، بالإضافة إلى حيوية الموسيقى والرقص التى تحتفى باتحادها.

وبعد فترة من الاقتباسات غير الخلاقة عن برودواى، مثل أفلام"سيدتى الجميلة"(١٩٦٤)، و"صوت الموسيقى"(١٩٦٥)، وإعادات لأفلام قديمة مثل"مولد نجمة"(١٩٧٦)، أو تجميعات لأفلام سبق صنعها مثل "تلك هى التسلية" (١٩٧٤)، أو أفلام موسيقية للأطفال مثل "مارى بوبنز" (١٩٦٤)، فإن الفيلم الموسيقى خلال أواخر السبعينيات أدهش حتى عشاقه بعودته القوية. وبعض هذه الأفلام قد تبدو معالجات شديدة السخرية لعالم الاستعراضات وتقاليده، مثل فيلم "ناشفيل" (١٩٧٦) لروبرت ألتمان، و"كل هذا الجاز" (١٩٨٠) لبوب فوسى، كما أن بعضها يبدو تذكيرًا رفيعًا بحبكات الماضى مثل"نيويورك نيويورك" (١٩٧٧) لمارتين سكوسيزى و"موفى موفى" (١٩٧٨) لستانلى دونين، لكن عددًا آخر من الأفلام

مثل"حمى ليلة السبت"(١٩٧٨)، و"شعر" (١٩٧٩) من إخراج ميلوش فورمان، و"الرقص القذر"(١٩٨٧) كانت تعيد اكتشاف القدرة على تكامل الموسيقى المعاصرة مع الأخلاقيات المعاصرة، داخل البناء الدرامى التقليدى لنمط الموسيقى.

تصنيفات الفيلم الموسيقى

كان نقاد نمط الفيلم الموسيقى يميزون دائمًا بين حبكات هذا النمط، وتقاليد الغناء والرقص، وطرق الإنتاج، والفروق الهامة داخل النمط الموسيقى التى قسمته إلى أنماط فرعية قد تأسست على المعايير التالية (كما أدت إلى مشكلات أيضًا) :

الأستوديو: من خلال التحديد الدقيق لأسلوب الأستوديو المؤسس على نجاح الأفلام، فإن الأستوديو (أو الشركة) يقوم بالتأكيد على مجموعة محددة من النجوم والفنانين والفنيين القائمين بالعمل، فقد اشتهرت شركة باراماونت بأداء موريس شيفالييه وجينيت ماكدونالد فى أوبريتات أوروبية أخرجها إيرنست لوبيتش أو روبين ماموليان، كما أن شركة وارنر اشتهرت بالحبكات التى تدور فى عالم المسرح وفى مواقع حضرية واقعية حيث يقوم الراقص المحترف روبى كيلر و وفتيات الكورس بتنفيذ الرقصات التى وضع تصميمها باسبى بيركلى، بينما يلقى المغنى ديك باول الأغنيات التى كتبها وألف موسيقاها آل دوبين وهارى وارين. كما أن شركة"آر. كيه. أو"جمعت بين نصوص"السكروبول"الكوميدية والرقصات الرشيقة لفريد أستير وجنيجر روجرز مع الأداء الكوميدى غريب الأطوار لإدوارد إيفريت هورتون وإيريك بلور، مع الديكور الراقى الذى صممه فان نيست بولجليز، أما شركة فوكس فقد صنعت أفلامًا محلية فولكلورية لصور النجمات الشقراوات أليس فاى وبيتى جرابل ومارلين مونرو وشيرلى تيمبل، أما شركة مترو جولدوين ماير فقد كانت تفخر دائما بمجموعة النجوم التى تمتلكها مثل جينيت ماكدونالد ونيلسون إيدى قبل الحرب، وسيد شاريس وجودى جارلاند وجين كيلى وفرانك سيناترا وإستر ويليامز وفريد أستير (فى مرحلته الأولى) وذلك فى الأربعينيات والخمسينيات، وقد ظهر هؤلاء النجوم فى أفلام مبهرة ذات ميزانية عالية ومكتوبة

بعناية، حيث يتم التأكيد على قيم الإنتاج العالية وتصميم الرقص المعقد بواسطة الفنيين البارزين القائمين على الإنتاج مثل المونتير البارع سلافكو فوركابيتش، وكتاب السيناريو بيتى كومدين وأودلف جرين والمنتجين آرثر فريد وجو باسترناك، بالإضافة إلى مخرجى الرقصات الموهوبين مثل باسبى بيركلى وستانلى دونين وفينيست مينيللى وجورج سيدنى وتشارلزوالترز.

إن هذا التناول يتيح تصنيفا مبدئيا، كما يميل إلى التأكيد على عنصر واحد لكل شركة من شركات الإنتاج، بينما يخفى التشابهات والتأثيرات الهامة بين الشركات وبعضها البعض.

المخرج : قام النقاد الذين يؤمنون بنظرية"المؤلف"بالتركيز على الجهود التى قام بها أكثر المخرجين مثل لوبيتش وماموليان ومينيللى ودونين وفوسى، ومع ذلك فإن نظرية المؤلف بالنسبة للفيلم الموسيقى تميل فى العادة لتجاهل إسهامات الفنيين الآخرين، ووظائف أخرى غير الإخراج. لكن الأمر يستحق أن نوجه أيضا اهتماما أكبر لمصادر الإبداع والاتساق فى الفيلم الموسيقى، وخاصة تصميم الرقصات (الكوريوجرافى)، بالإضافة للأداء (التمثيل والغناء) .لقد بدأ بيركلى ووالترز كلاهما كمصممى رقصات، كما أن أستير وجين كيلى كانا يصنعان الكوريوجرافى بأنفسهما (كما أن كيلى قام بالإخراج أو الاشتراك فى الإخراج فى العديد من الأفلام التى قام ببطولتها) بينما لم يكن دورهما كممثلين وراقصين أقل أهمية بالنسبة لصنع أفلامهما. كما أن المغنيين أيضًا مثل شيفالييه وماكدونالد وكروسبى وجارلاند أعطوا طابعا مميزا لأفلامهم. وإن أى تاريخ لنمط الفيلم الموسيقى فى هوليوود لن يكون ممكنا بدون تعرف دور منتجين مثل آرثر فريد فى شركة مترو جولدوين ماير، وجو باسترانك الذى أنتج سلسلة من أفلام ديانا ديربين لشركة يونيفرسال فى الثلاثينيات.

طريقة تقديم الموسيقى : بينما تقوم التقاليد المسرحية بتشكيل الدوافع لنمر الموسيقى التى تدور فى عالم المسرح، وتعطى تقاليد الأوبريت الدافع النفسى للجيشان الموسيقى (والمصاحبة الفورية من الموسيقى فى بعض المواقف)، فإن ما

نطلق عليه"الموسيقى المتكاملة مع الدراما"تجعل الغناء والرقص أمرا طبيعيا من خلال مواقف مخطط لها سلفا، بالإضافة إلى الديكورات أو ميول الشخصيات. (إن هذه العناصر تتضمن على سبيل المثال وضع بيانو داخل الديكور، أوخشبة مسرح خالية، أو شخصيات لايمكن أن تتوقف عن الغناء أو الرقص) . وبينما يبدو الأمر فى ظاهره كما لو أن الفيلم الموسيقى يتجه إلى النضج عندما يهجر الاصطناع من أجل تحقيق التكامل، فإن هذا يحرم العديد من الأفلام الموسيقية من البحث الواعى والمتعمد عن الاصطناع (مثل فيلم"العربة المغطاة"الذى يمزج بشكل متعمد بين عنصرى التكامل والاصطناع)، لذلك فإن من المفيد أن يجد الفيلم طريقة لتركيز الانتباه على التكامل بين السرد والاستعراض.

المصدر : لقد ظهرت كتابات عديدة حول الفرق بين الاقتباسات عن مسرح برودواى وأفلام هوليوود الموسيقية الأصلية، وبالفعل فإن التعارض بين برودواى وهوليوود يعتمد على الافتراض بأن الطاقة الإبداعية تتحرك دائما من نيويورك إلى كاليفورنيا، على الرغم من أن بعض استعارات هوليوود الشهيرة من برودواى تتضمن مسرحيات هى ذاتها مستوحاة عن معالجات سينمائية. وعلى سبيل المثال فإن معظم الإبداع المنسوب إلى النسخة السينمائية فى عام ١٩٤٣ لمسرحية"أوكلاهوما !"يعود إلى مؤلفى الموسيقى وكاتبى الأغنيات (ريتشارد روجرز وأوسكار هامرستين) اللذين دخلا للمرة الأولى إلى عالم السينما عن طريق مخرج المسرحية روبين ماموليان فى فيلمه لعام ١٩٣٧"العالى، والعريض، والأنيق".

الجمهور : خضع الجمهور المتجانس فى الثلاثينيات لنوع من التجزئ والتقسيم والتشتت فى فترة ما بعد الحرب، لذلك فإن هوليوود أخذت تستهدف جمهورا محددا منفصلا. وبالاعتماد على معايير مثل عمر الشخصية وأسلوب الموسيقى ودور القصة الرومانسية، فإنه يمكن التمييز بين الأفلام الموسيقية من خلال متفرجها المفترض : الأطفال أو المراهقين أو البالغين. وعلى الرغم من أن هذا التمييز قد يفيد لأغراض وصفية فإنه يتجاهل عناصر هامة فى تاريخ وبناء هذا النمط، فتصنيف الأفلام الموسيقية من خلال جمهورها المستهدف يخفى قدرة النمط

على الخلق الواعى لموقف المتفرج الذى يتطلب جمعاً بين النضج والطفولة (النضج الجنسى والتفاؤل البرىء فى نفس الوقت) كما أن هذا التصنيف يفشل فى تعرف محاولات هوليوود الدائمة لتغطية قطاع كبير من الجمهور بأفلام تتيح" شيئا لكل فرد" (مثلما قامت شيرلى تمبل بلعب دور كيوبيد، أو عندما تقوم شخصيات ديزنى الكارتونية بتمثيل قصص الحب الناضجة، أو مثل أفلام "عائلة باركلى فى برودواى" أو "الرقص القذر"فى جمعها بين أساليب الموسيقى والرقص التى تفضلها الأجيال المختلفة) .

الدلالات واللغة السينمائية

إن الدراسة المتأنية للمادة الأساسية للنمط (مثل التقاليد الموسيقية، وأساليب الرقص والتمثيل، والأزياء، وأماكن التصوير، والديكورات، وموتيفات الحبكة، واهتمامات الفكرة) توحى بتناول بديل للفيلم الموسيقى، وبتقسيم ثلاثى يتأكد عند تحليل الاهتمامات اللغوية الخاصة بهذا النمط (خاصة فيما يتعلق بمجموعة النشاطات المرتبطة بالحدث الأساسى فى هذا النمط، وهو قصة الحب) مما يفضى إلى أنماط فرعية ثلاثة هى :

١- فيلم الحدوتة الموسيقى، الذى يدور فى أماكن أرستقراطية (مثل القصور والمنتجعات والفنادق الفاخرة والسفن عابرة المحيطات)، والذى تتم معالجته بأسلوب أفلام الرحلات. وهذا الفيلم يقوم بإعادة الوئام لقصة الحب بين العاشقين التى توازى إعادة الوئام لمملكة متخيلة. إن الصورة المجازية الرئيسية هنا هى : "أن تتزوج هو أن تحكم".

٢- فيلم الاستعراض الموسيقى، الذى يدور فى عالم الطبقة الوسطى فى وسط مدينة مانهاتن المعاصرة حيث عالم المسرح أو الصحافة، وهنا يربط الاستعراض الموسيقى بين تأسيس قصة الحب بين العاشقين وخلق الاستعراض نفسه (مثل نمرة فودفيل أو مسرحية فى برودواى أوفيلم فى هوليوود أو مجلة أزياء أو حفل موسيقى) . إن الصورة المجازية الرئيسية هنا هى :"أن تتزوج هو أن تبدع".

٣- فيلم الفولكلور الموسيقى، ويدور فى أمريكا فى الماضى، من المدينة الصغيرة إلى عالم الحدود، ويقوم هذا الفيلم بالتكامل بين شخصين يائسين ليشكلا زوجًا من العشاق اللذين يقودان المجموعة معهما إلى الأرض التى سوف يقيمون عليها. إن الصورة المجازية الرئيسية هنا هى:"الزواج هو المجتمع".

إن كلاً من هذه الأنماط الفرعية يحتفى بشكل واضح بقيمة معينة من القيم المرتبطة بالنمط ككل، ففى نمط فيلم الحدوتة الموسيقى (وقد أطلقنا عليه ذلك لميله للتأكيد على مستقبل مملكة وهمية من خلال قصة الحب بين أميرة وطالب يدها) يكون تأسيس مملكة متخيلة تأكيدًا على ميل الفيلم الموسيقى للتسامى بالواقع. أما فيلم الاستعراض الموسيقى (وقد أطلق عليه هذا الاسم بسبب نوع الإنتاج الذى يتوازى مع نجاح الحبيبين) فإنه يؤكد على قدرة هذا النمط على التعبير عن الفرح من خلال الموسيقى والرقص. أما فيلم الفولكلور الموسيقى (الذى يأتى اسمه من الشخصيات والموسيقى والجو العام) فإنه يلعب دورًا مميزًا فى التأكيد على النزعة الجماعية فى الميول الكورالية للفيلم الموسيقى.

وبينما تنمو وتتطور هذه الأنماط الفرعية، فإنه يمكن لها بالطبع أن تجتمع معًا من خلال عدة طرق، وهكذا فإن فيلم"روزمارى"ينقل الأوبريت النمطية بزخارفها التى يحتويها نمط الحدوتة الموسيقى إلى منطقة إقليمية أكثر ملاءمة لفيلم الفولكلورالموسيقى، بينما يجمع فيلم"بريجادون" (١٩٥٤) بين العناصر الدلالية الفولكلورية ولغة الحدوتة. وبالمثل فإن فريد أستير يبدو كما لو كان يحمل معه السمات الأرستقراطية لتقاليد نمط الحدوتة حتى لو كان يقوم ببطولة أحد أفلام الاستعراض الموسيقية، مثل"استعراض عيد الفصح"(١٩٤٨) أو"عائلة باركلى فى برودواى" أو"عربة الفرقة الموسيقية"، بينما ينشر جين كيلى وجودى جارلاند بعض السمات الفولكلورية حتى فى الأفلام التى تعتمد على نمط الحدوتة الموسيقى، مثل"القرصان"(١٩٤٨) .

الاستخدامات الثقافية لنمط الفيلم الموسيقى:

طوال نصف قرن لعبت الأفلام الموسيقية دورًا حيويًا فى استقرار المجتمع الأمريكى (وفى تقديم صورة الولايات المتحدة فى الخارج)، ولكونه أكثر إنتاجات هوليوود تكلفة، وأكثرها ارتباطًا بالممارسات الثقافية الأخرى، فإن الفيلم الموسيقى كان يتم استغلاله بانتظام لأهداف اقتصادية وفنية واجتماعية. ولأن هناك ارتباطًا قويًا بينه وبين تطور تقنيات الصوت فى السينما، فإن تاريخ الفيلم الموسيقى يمكن فهمه على نحو أفضل من خلال العلاقة المتغيرة لهوليوود مع نظم توزيع السلع الموسيقية فى الولايات المتحدة. ففى عام ١٩٢٩ بدأت شركة إخوان وارنر فى امتلاك شركات طبع الموسيقى فى محاولة لاختزال التكاليف الإجمالية للحصول على الموسيقى للأفلام الناطقة، كما أن الشركات الأخرى اتبعت نفس الطريق عندما ذهب البعض لكى يمول مسرحيات برودواى الموسيقية من أجل ضمان حقوق تحويلها لأفلام موسيقية، وفى الحقيقة أن هذه الممارسة استمرت وقتًا طويلاً حتى وصلت إلى ذروتها فى الخمسينيات، عندما قامت شركة كولومبيا بتمويل مسرحية"سيدتى الجميلة". ومن خلال مجموعة معقدة من الشركات التابعة، واتفاقيات شراء الحقوق، فإن كل شركة ساهمت فى أرباح واحدة أو أكثر من الشركات التى تقوم بتسجيل و/ أو بيع السلع الموسيقية.

وفى السنوات الأولى من السينما الناطقة، فإن العرض العام للأغنيات (سواء كان حيًا أو مسجلاً أو مذاعًا) ساعد على انتشار الأفلام التى تحتوى على هذه الأغنيات. وخلال فترة الذروة فى هوليوود، كان الفيلم الموسيقى يقود دائمًا الأنماط الأخرى بواسطة إتاحة الموسيقى التى كانت الشركة قد اشترت بالفعل حقوق استغلالها. فقد قامت شركة وارنر باستخدام الموسيقى من أفلامها الموسيقية لصنع أفلام التحريك ("لونى توونز"و"ميرى ميلوديز")، كما قامت شركة باراماونت خلال الأربعينيات باستخدام الأغنيات العاطفية من أفلامها الموسيقية التى أنتجتها خلال الثلاثينيات كموسيقى راقصة أو كموسيقى خلفية فى أفلام النساء والميلودرامات والفيلم نوار. وفى بداية الخمسينيات استخدمت متروجولدوين ماير قوائم الأغنيات التى كتبها ولحنها فنانون متخصصون لأفلام موسيقية خلاقة (مثل جورج وإيرا

جيرشوين فى فيلم"أمريكى فى باريس"، وآرثرفريد وناسيو هيــرب بــراون فــى فيلم"الغناء تحت المطر"، وهارولد ديدز وآثر شوارتز فــى فــيلم"عربــة الفرقــة الموسيقة")، بينما كانت الشركات الأخرى تقوم بإعداد قوائم الأغنيات الخاصة بهــا من أجل صنع أفلام موسيقية عديدة تدور حول تاريخ أحد الشخصيات الشهيرة.

لقد كان اختراع الأسطوانة التى تــدور بــسرعة ٤٥ دورة فــى الدقيقــة، بالإضافة إلى إصدار قوائم الأربعين أغنية الأكثر شهرة كــل عــام، ومجموعــات الأغانى والأسطوانات ذات السرعة البطيئة (حيث تحتوى الأسطوانة الواحدة علــى زمن أطول من المعتاد)، سببًا فى أن التأثير أصــبح عكــسيًا، ففــى الثلاثينيــات والأربعينيات كان الفيلم الموسيقى الهوليوودى هو المحرك الأول لصناعة الموسيقى الأمريكية، من خلال خلق سلع موسيقية (سواء كان عروضًــا حيــة أو موســيقى مسجلة)، وكذلك الاستفادة من شهرة هذه السلع. وبدءًا من الخمسينيات، أصبح الفيلم الموسيقى يمثل مصدرًا لدعاية أقل تكلفة لشركات التسجيل الأكثر ربحًا، التى كانت فى يوم ما شركات تابعة لهوليوود.

ومع ذلك، فطوال ثلاثين عامًا كانت الأفلام الموسيقية الهوليوودية تتــشابك على نحو معقد مع الحياة اليومية لوطن كامل من عشاق الموســيقى، فقــد كانــت المدونات الموسيقية متاحة فى العديــد مــن صــالات المــسارح ودور العــرض والدكاكين، وهكذا فقد كان من المعتاد أن تتجمع العائلات حول البيانو لكى تغنــى آخر أغنيات هوليوود شهرة. لقد كان العاشقان يــصنعان مــشهدهما الهوليــوودى المفضل من خلال مطارحة الغزل فوق تسجيل أو أسطوانة من موسيقى الفيلم، كما كان كل أسلوب موسيقى جديد يتحول على الفور إلى"موضة"راقصة يتم تدريــسها فى أستوديوهات فريد أستير وآرتر موراى للرقص، كما كانت تتم ممارستها علــى نحو واسع فى غرفة الرقص فى كل أنحاء البلاد. لقد كان كل اســتخدام اجتمــاعى ممكن للفيلم الموسيقى يتأكد من خلال ذلك الوجود الشامل لموســيقى هــذا الــنمط وانتشارها الواسع، حتى إنها تصبح رمزًا لكل الممارسات التى يقودها نمط الفــيلم الموسيقى.

ومن بين هذه الممارسات، فإن أكثرها أهمية هو الأسطورة الأمريكية حول مطارحة الغزل، التى يجسدها الفيلم الموسيقى من خلال تاريخه الطويل. إن الفيلم الموسيقى يقف بوضوح إلى جانب الممارسات الاجتماعية المحافظة (من خلال تنميط كل من الرجل والمرأة، والتفريق العرقى بين الأجناس، والاحتشام الجنسى، والميل للجنسية المتغايرة التى تصل أحيانًا إلى درجة كراهية الرجال)، وهكذا يتيح الفيلم الموسيقى حلاً واحدًا ووحيدًا لكل مشكلة يمكن تخيلها: الغزل والمجتمع. وبينما يقدم الفيلم الموسيقى فرصة لتجسيد الرغبات غير الطبيعية للعلاقات المضادة للمجتمع (وعلى نحو خاص العلاقة الجنسية غير الشرعية أو الزنا، أو الاختلاف فى العمر أو العقيدة أو العرق)، فإنه يقوم فى الوقت ذاته بتحويل الانتباه من تلك المشكلات الثقافية الأساسية إلى مشكلات سهلة الحل، تدور حول العاشقين. ومن خلال الموسيقى الجماهيرية كوسيط فإن الفيلم الموسيقى يأخذ معالجته المتفائلة إلى العالم الواقعى ليقدم حلاً لكل مشكلات العالم الغربى. وهو يتيح فى وقت واحد الفانتازيا التى تدور فى عالم مثالى (أو المدينة الفاضلة) وعينة مما أسماه ريتشارد داير"مايشبه اليوتوبيا"، وبهذا فإن الفيلم الموسيقى يأخذ تلك الأسطورة الأمريكية الخاصة إلى كل مجالات الحياة، ليحدد ماهية النزعة الأمريكية خارج أمريكا، كما يؤثر على كل الأنماط الفيلمية الأخرى ووسائل الاتصال وأساليب الموسيقى وأشكال الأزياء عبر العالم كله.

وخلال ذروة هوليوود، لعب الفيلم الموسيقى دورًا محوريًا فى الدائرة الأمريكية العامة والجماهيرية، فقد كان تماسكه واتساقه ووجوده فى كل مكان يضمن استمرار نوع معين من الحياة ومعناها، لكن الأمر اختلف الآن؛ حيث بدأ النمط فى فقدان سيطرته على مصيره، فالاستخدامات الثقافية للفيلم أصبحت محكومة بواسطة صناعة الموسيقى ووسائل الاتصال، بل أيضًا بالجماعات الصغيرة ذات الاهتمامات الخاصة المشتركة، التى يتيح لها الفيلم الموسيقى فرصة للتعبير عن الذات.

وفى أواخر الستينيات وخلال السبعينيات، قامت الكنائس البروتستانتية الأمريكية بشكل منتظم بتأسيس خدمات العبادة لديها مصحوبة ببرامج الموسيقى، بل أيضًا المواعظ التى تدور حول موتيفات مستقاة من الأفلام الموسيقية، ومع أغنيات موحية مثل"إنك لن تسير وحدك"من فيلم"المرجحية الدوارة"(١٩٥٦)، وأغنية"تسلق كل جبل"من فيلم"صوت الموسيقى"(١٩٦٥)، التى يتم غناؤها بشكل منتظم فى حفلات التخرج بالمدرسة الثانوية وفى ترانيم الكنائس، حيث إن الطبيعة المتسامية للفيلم الموسيقى وجدت مجموعة ممن يعشقونها ويتحالفون معها. ومجموعة من الأفلام الموسيقية تعتمد بشكل صريح على الإنجيل قد تم إنتاجها لهذه الحركة، وقد وصلت هذه الأفلام إلى ذروتها فى "يسوع المسيح سوبر ستار"و"نفوذ الله" (١٩٧٣) .

وخلال تلك الحقبة ذاتها، فإن الفيلم الموسيقى تحول تمامًا إلى استخدامات مختلفة بواسطة جمهور الشباب، فإن أفلام إلفيس بريسلى وفرانكى أفالون والبيتلز قد شكلت نقاط انطلاق قبل أن تسود موجة أفلام حفلات الروك مثل "مونترى بوب" (١٩٦٨) و"وودستوك" (١٩٧٠) و"الفالس الأخير" (١٩٨٧)، لكى تعطى ملاذًا لجماعات الثقافة المضادة ولجيل من مناهضى حرب فييتنام. إن قدرة الفيلم الموسيقى على أن يكون مطواعًا لأى شكل قد فتحت مجالاً أمام هذا النمط لاستخدامات أصحاب الثقافات الخاصة والشواذ جنسيًا، وذلك من خلال تأثير فيلم منتصف الليل شديد الأهمية الذى يحمل اسم"عرض موسيقى مرعب"(١٩٧٥) .

وعلى الرغم من أن الفيلم الموسيقى قد يكون الآن قد أصبح جزءًا من التاريخ، فإن الفيلم الذى يتضمن موسيقى يستمر فى التطور فى طرق جديدة، وسوف يظل كذلك بلا شك لفترة طويلة، مادامت هناك طرق جديدة للجمع بين الموسيقى والسينما معًا.

إن ثورة الفيديو خلال الثمانينيات قد خلقت شكلاً جديدًا تمامًا وهو"موسيقى الفيديو"، مما أعطى حياة جديدة لواحد من أقدم الأشكال الفنية، وهو التصوير السينمائى للأوبرا والعروض الموسيقية الأخرى. لكن ماوراء هذا المستقبل لا يزال غامضًا.

فريد أستير (١٨٩٩-١٩٨٧)

ولد باسم فريدريك أوسترليتز فى أوماها بولاية نيبراسكا، وكان فريد أستير وشقيقته آديل هما من أكثر الراقصين المسرحيين احترامًا فى فترة مابعد الحرب (فى استعرضات مثل "ياسيدة كونى طيبة!"، و"وجه مرح"، و"عربة الفرقة الموسيقة"). وعندما اعتزلت آديل العمل فى المسرح لكى تتزوج لورد تشارلز كافنديش، فإن نجاح فريد فى "الطلاق المرح" حمله بقوة إلى هوليوود، حيث تقول الحكايات إن اختبار الشاشة فى شركة "آر. كيه. أوه" قد أثار رد فعل فاترًا "إنه لايستطيع أن يمثل ولا أن يغنى. ممثل. من الممكن أن يرقص قليلاً". وبعد دور لم يقم فيه بالبطولة فى فيلم متروجولدوين ماير "السيدة الراقصة" (١٩٣٣)، جذب فريد أستير وزميلته الجديدة جنجر روجرز الانتباه فى فيلم لشركة "آر. كيه. أوه" وهو "الطيران إلى ريو" (١٩٣٣) ليصبحا نجمين، ويبدأ العمل فى عدة أفلام ناجحة فى أمريكا وبلاد العالم كله. وكانت كل أفلامهما خلال السنوات الخمس التالية: "الطلاق المرح" (١٩٣٤)، و"روبرتا "و"القبعة العالية" (١٩٣٥)، و"اتبع الأسطول" و"زمن رقصة السوينج" (١٩٣٦)، تصل إلى الأفلام العشرة الأولى فى شباك التذاكر فى كل عام، كما كانت تتضمن أفضل خمس أغنيات خلال تلك السنوات، بالإضافة إلى أغنيات أخرى حققت المراكز الثانية والثالثة. واعتمادًا على هذا النجاح، اشترك أستير فى عروض إذاعية خلال الأعوام ١٩٣٥ إلى ١٩٣٧.

لقد كان السحر فى أفلام أستير وروجرز يعود بالدرجة الأولى إلى قدرة أستير على تجسيد الدماثة والرشاقة الأوروبية (التى يرمز لها بالقبعة العالية ورباط العنق الأبيض والسترات ذات الذيل التى أخذها معه من عالم المسرح)، لكى يمزجها بروح الرجل الأمريكى فى عدم تقيده بالمسائل الشكلية أو الرسمية (كما يتجسد فى فيلم "هل سنرقص – ١٩٣٧"، وذلك بالانتقال من رقص الباليه إلى الرقص الأمريكى بنقر الأقدام)، لذلك فإن أفلام أستير خلال الثلاثينيات تضيف حيوية وحماسًا على الرقصات الفردية بالنقر بالأقدام، بالإضافة إلى رشاقة

ورومانسية رقصة الفالس أو الفوكس تروت مع روجرز. وبينما كانت أدواره مع شقيقته أديل تحمل مفارقة مركبة (لذلك فإنه لم يلعب معها أبدًا أدوارا رومانسية مباشرة)، فإن أستير خلق علاقة تنافسية واضحة مع روجرز على الشاشة، ولقد كان ذلك يحمل تأثيرًا من التقاليد المتنامية لكوميديا "السكروبول" المعاصرة، كما كان الجمع بين أستير وروجرز يحمل توقيعهما على "رقصات التنافس"، حيث يتجسد الصدام بين الشخصيتين من خلال رقصة يتنافسان فيها معًا، مثل رقصات: "أليس ذلك يومًا رائعًا لكى نسير تحت المطر" و"انهض" و"إنهم يضحكون جميعًا" و"دعنا نوقف كل شيء"، و كانت هذه الرقصات تؤدى دائمًا إلى تعارفهما وإلى الحب الذى يجمع بينهما، ويجسد من خلال رقصة أكثر رومانسية، مثل رقصات "الخد على الخد"، "دعنا نواجه الموسيقى والرقص"، "الفالس فى زمن السوينج" و"تغيير الرفاق". وباستخدام ذلك الشوق فى عينيهما فإنهما يجعلان الرقصة الرومانسية تسير فى التأكيد على الحبكة من خلال الرقص.

لقد كان أستير راقصًا انتقائيًا، فهو يجمع بين الرشاقة الأوروبية للجزء العلوى من جسده، مع حيوية الجزء السفلى على الطريقة الأمريكية فى الفودفيل وتقاليد الرقص بنقر الأقدام. كما كان أستير يجعل الجسم كله يرقص، وهذا هو السبب فى أنه كان يصر دائمًا (فيما عدا بعض رقصات الحيل فى أفلامه الأخيرة) على أن رقصاته يجب تصويرها فى لقطة عامة لا يتغير حجمها، وعادة لاتتحرك الكاميرا خلال الرقصة، وبقطعات مونتاجية قليلة، ودون لقطات رد فعل، وبذلك فإنه يضمن سيطرة الراقصين على وحدة الموسيقى. وخلال حياته الفنية كان أستير مسئولاً عن تصميم رقصاته فى معظم أفلامه، وكان ذلك يتم فى العادة بمساعدة هيرمس بأن، الذى كان يقوم بتعليم رفيقه أستير الرقص. وعلى الرغم من أن أستير كان يقوم بجهد هائل فى العمل (حتى إنه كان يقوم بعمل صوت دوبلاج لنقر الأقدام)، فإنه كان يبحث دائمًا فى حبكات أفلامه عن إخفاق مجهود الراقصين. وبينما كان مفتونًا بالموسيقى الشعبية وتقاليدها (التى كانت تتم كتابتها له خصيصًا بواسطة كول بورتر وجيروم كيرن وإيدفينج برلين وجورج جيرشوين وهارى

وارين وهاردولد آرلين)، فإن أستير قد أسس أسلوبًا تعبيريًا جديدًا، فقد كان يقوم دائمًا بخلق تنويعات على أسلوب وسرعة الرقص (حتى إن النمرة الواحدة قد تحتوى على أكثر من إيقاع) . ولقد أثر أداؤه الذى لايظهر مجهوده الفائق، بالإضافة إلى نزعته الانتقائية، على الراقصين ومصممى الباليه المعاصرين مثل جورج بالانشين وجيروم روبنز.

وخلال الأربعينيات كانت شريكات أستير فى أفلامه أكثر شبابًا، مما أدى إلى حبكات تحاكى قصة بجماليون، حيث يقوم الراقص الأكبر سنًا ببث الحيوية والحب والرقص فى روح المرأة الشابة. وبدءًا من تقاعده لأول مرة فى عام ١٩٤٦ وحتى عودته فى دور رومانسى فى عام ١٩٥٧ (فيما عدا دوره مع روجرز فى فيلم"عائلة باركلى فى برودواى- ١٩٤٩") فإن شريكات أستير كن دائمًا أصغر سنًا منه بحوالى خمسة وعشرين عامًا، مما خلق ظلالاً من الحب المحرم فى أعماله الأخيرة. ومع ذلك كان أستير أكثر إبداعًا كمصمم للرقصات، وهذا هو سر النقاء الذى تميز به تكنيك رقصه خلال الثلاثينيات الذى أضاف إليه نمرًا أكثر تخصصًا وتميزًا فى أسلوبها، مثل ديكور الطبول فى فيلم"استعراض عيد الفصح"(١٩٤٨)، أو زوج من الأحذية الطائرة فى فيلم"عائلة باركلى فى برودواى"(١٩٤٩) أو شجرة الملابس فى فيلم"الزفاف الملكى"(١٩٥١) أو طاولة مسح الحذاء فى فيلم"عربة الفرقة الموسيقية"(١٩٥٣)، بل إنه قام فى فيلم"الزفاف الملكى"بالرقص على السقف والجدران.

وبعد إنهاء حياته الفنية كراقص رومانسى فى فيلم"الجوارب الحريرية"(١٩٥٧) تحول أستير إلى التليفزيون، حيث أنتج وقام ببطولة العديد من العروض الخاصة والمسلسلات التى كسبت جوائز إيمى مابين عام ١٩٥٨ و١٩٦٣. وعلى الرغم من بعض الأدوار التمثيلية الخالصة، وأدوار موسيقية أخرى غير ناجحة، فإن ذلك لم يستطيع أن يفقد البريق الفنى لواحد من أعظم الراقصين

العالميين. ولقد رفض أستير فى أواخر حياته أن يرقص أمام الكاميرا، لكنه بدلاً من ذلك قام بكتابة الأغانى، لكن عشاقه ظلوا يتذكرون إنجاز أستير كراقص، باعتباره أكثر الراقصين تنويعًا وإبداعًا فى تاريخ السينما، وربما فى تاريخ العالم كله.

"ريك ألتمان"

من قائمة أفلامه (الموسيقية مع ذكر البطلة) :

"السيدة الراقصة" (١٩٣٣) مع جون كراوفورد، "الطيران إلى ريو" (١٩٣٣) مع جنجر روجرز، "الطلاق المرح" (١٩٣٤) مع روجرز، "روبرتا"، (١٩٣٥) مع روجرز، "القبعة العالية" (١٩٣٥) مع روجرز، "اتبـع الأسـطول" (١٩٣٦) مـع روجرز، "زمن رقصة السوينج" (١٩٣٦) مع روجرز، "هل سنرقص" (١٩٣٧) مع روجرز، "آنسة فى محنة" (١٩٣٧) مع جون فونتين، "خالى من الهمـوم" (١٩٣٨) مع روجرز، "قصة فيرنون وإيرين كاسيل" (١٩٣٩) مع روجرز، "لحن بـرودواى لعام ١٩٤٠" (١٩٤٠) مع إليانور باول، "الكوررس الثانى" (١٩٤١) مـع بوليـت جودارد."لن تصبح غنيًا أبدًا" (١٩٤١) مع ريتاهيوارث، "هوليداى إن" (١٩٤٢) مع مارجورى رينولدز، "إنك لم تكن أجمل من ذلك أبدًا" (١٩٤٢) مـع ريتـاهيوارت، "الحدود هى السماء" (١٩٤٣) مع جون ليزلى، "يولانـدا واللـص" (١٩٤٥) مـع لوسيل بريمر، "استعراضات زيجليفيلد" (١٩٤٦) مع لوسيل بريمـر، "السـماوات الزرق"(١٩٤٦) مع جون كوليفلد، "استعراض عيد الفصح" (١٩٤٨) مـع جـودى جارلاند، "عائلة باركلى فى برودواى" (١٩٤٩) مع جنجر روجرز، "ثلاث كلمـات صغيرة" (١٩٥٠) مع فيرا إيلين، "فلنرقص" (١٩٥٠) مع بيتى هـاتون، "الزفـاف الملكى" أو "أجراس الزفاف" (١٩٥١) مع جين باول، "حسناء نيويـورك" (١٩٥٢) مع فيرا إيلين، "عربة فرقة الموسيقى" (١٩٥٣) مع سيد تـشاريس، "سـيقان بابـا الطويلة" (١٩٥٥) مع ليزلى كارون، "وجه مرح" (١٩٧٥) مع أودرى هيبـورن، "الجواب الحريرية" (١٩٥٧) مع سيد تشاريس، "قوس قزح فى فينيان" (١٩٦٨) مع بيتوليا كلارك، "الجحيم الشاهق" (١٩٧٤) دور تمثيلى فقط.

فينسينت مينيللى

(١٩٠٣-١٩٨٦)

كان فينيست مينيللى مخرجا غزير الإنتاج فى شركة مترو جولدوين ماير عبر ثلاثة عقود، فقد قدم إسهامات مهمة فى أشهر مجالات صناعة التسلية فى التاريخ. ولقد أطرى عليه النقاد الأمريكيون خلال الأربعينيات بسبب النزعة الإنسانية والغنائية التى يتمتع بها، وبسبب عمق أسلوبه، كما أن العديد من "مؤلفى" السينما الفرنسيين والأنجلو أمريكيين خلال الخمسينيات والستينيات نظروا إليه باعتباره الفنان البارع والمعبر عن القيم البرجوازية.وقد فاز بجائزة أوسكار عن فيلمه "جيجى" (١٩٥٨)، كما أن عمله ترك تأثيرا عميقا على المخرجين اللاحقين، مثل جان لوك جودار ومارتين سكورسيزى. كان طموح مينيللى فى البداية أن يكون رساما تشكيليا، لكنه تعلم العديد من المهارات الإدارية فى الصناعات الاستهلاكية المتنامية فى شيكاغو خلال العشرينيات، ثم عمل بالتناوب كمزخرف ومصمم للديكور فى محلات مارشالفيلد، وكمساعد لمصور بورتريهات، ومصمم لديكورات المسارح والأزياء لصالة راديو سيتى الموسيقية لكى يصبح أكثر المصممين والمخرجين شهرة فى برودواى. وبعد فترة عمل قصيرة فى باراماونت فى أواخر الثلاثينيات لم يصنع فيها شيئا مذكورا، قام آرثر فريد بالتعاقد معه بشكل مستقر ليصنع وحدة من فنانى برودواى والموسيقى الشعبية لدى شركة مترو جولدوين ماير. ولقد ظل مينيللى فى الشركة حتى الستينيات، ليتخصص فى الأفلام الموسيقية والكوميديات العائلية والميلودراما.

وكفنان محب للجمال بدا أنه سعيد بالعمل فى الأستديو، كما أنه خلق شعار مترو جولدوين ماير"آرس جراتيا آرتيس"(باللاتينية :"الخبرة من أجل الفن") وهو

الشعار الذى حقق شهرة وانتشارا. وفى نفس الوقت لم ينس أصوله التجارية، وليس من المصادفات أنه قام بتصوير كوميديا ساحرة تحمل اسم "تصميم امرأة" (١٩٥٧)، ويبدو من الملائم أن واحدا من ميلودراماته، وهو "بيت العنكبوت" (١٩٥٥)، يتضمن أزمة تنتهى بانهيار عصبى فى مصحة عقلية، عندما يتم اختيار ستائر جديدة لحجرة الاستراحة.

وإن معظم أفلام مينيللى مدينة بالفضل لنمط الفيلم الموسيقى الهوليوودى، وهى الأفلام التى يمكن وصفها بأنها سلعة اقتصادية أو استهلاكية للخيال الرومانسى. ولقد كانت موضوعاته المفضلة هى الفن وعالم الاستعراضات والأنواع المختلفة من الأحلام وكانت شخصياته النسائية تحمل ملامح من "مدام بوفارى"، كما أن شخصياته الرجولية كانت من الفنانين أو العياق أو الشبان الحساسين. وإن معظم قصصه تدور فى عوالم غريبة يتم بناؤها فى الأستديو، حيث يتم عبور الحدود بين الخيال والحياة العادية بسهولة شديدة. حتى ولو كانت هذه الأفلام تدور فى الأقاليم الريفية فى أمريكا، فإنها تنفجر فجأة فى انتقالات شديدة الغرابة، مثل مشهد عيد "الهالووين" المرعب فى فيلم "قابلنى فى سانت لويس" (١٩٤٤)، ومشهد الكابوس فى فيلم "أبو العروس" (١٩٥٠)، والكارنيفال العجيب فى "البعض جاء جريا" (١٩٥٨)، ومشهد مطاردة العفريت الخرافى فى "العودة للوطن من فوق التل" (١٩٦٠) .

وكان مينيللى متأثرا بقوة بثلاثة أشكال فنية باريسية : الفن الحديث بقيمه الزخرفية الذى يعود إلى ثمانينيات القرن التاسع عشر، والحداثة المعاصرة للمصورين التشكيليين التأثيريين، ورؤيا الأحلام عند الفنانين السيرياليين. وعلى الرغم من أنه كان يعالج بين الحين والآخر موضوع التحليل النفسى الذى يمكن أن يتوافق دون مخاطر مع "ميثاق الإنتاج" (الرقابة)، فقد كان من أقل المخرجين إظهارا للسيطرة والتحكم فى الموضوع، كما أن أفلامه تتضمن نمرا موسيقية تحتوى على إحساس بالنزعة الجماعية النقية، كما كان يصنع العديد من الأفلام التى تستبق الذوق الجماهيرى. لقد كانت أفلامه تحتشد بالعديد من لقطات "الكرين" (الرافعة)

المنقضة، والتلاعب الحسى بالنسيج البصرى واللون، والتحكم فى جميع عناصر وتفاصيل الخلفية. وفى التحليل الأخير، كانت أفلامه الموسيقية ترنيمة عشق لوسائل التسلية، كما أنه لم يخن أبدا معايير مترو جولدوين ماير شديدة الترف، التى تتميز بالأسلوبية والبهاء.

إن التناقضات والمفارقات فى جماليات مينيللى تظهر على نحو خاص فى أربع من ميلودراماته التى صنعها مع المنتج جون هاوسمان، وهى"الشرير و الجميلة"(١٩٥٢)، و"شبكة العنكبوت"(١٩٥٥)، و"شهوة الحياة"(١٩٥٦)، و"أسبوعان فى مدينة أخرى"(١٩٦٢) . لقد كانت كل هذه الأفلام تعالج العلاقة بين العصاب و الإبداع الفنى، وفى كل منها يكون البطل الفنان وحيدا، حيث يعيش فى مجتمع رأسمالى قمعى تسود فيه النزعة السلطوية، وحيث لايستطيع أن يتسامى برغباته لكى يحولها إلى فن، فعلى عكس أفلامه الموسيقية كانت أفلامه الميلودرامية لا تحقق التكامل الطوباوى بين الحياة اليومية والحيوية الإبداعية، وكنتيجة لذلك كانت تعطى مسحة من الاكتئاب الواضح، كما كانت تحقق إحساسا واضحا بالمبالغة الأسلوبية أو حتى الهذيان. لقد كانت أفلام مينيللى مزيجا ساحرا من الأعمال الفنية الممتازة والأعمال المتواضعة وكانت تتحدى التفريق التقليدى بين التجارة والفن.

"جيمس نيرمور"

من قائمة أفلامه :

"مقصورة فى الفضاء" (١٩٤٣)، "قابلنى فى سانت لويس" (١٩٤٤)، "يولاندا واللص"، (١٩٤٥)، "القرصان" (١٩٤٨)، "مدام بوفارى" (١٩٤٩)، "أبو العروس" (١٩٥٠)، "أمريكى فى باريس" (١٩٥١)، "الشرير والجميلة" (١٩٥٢)، "عربة فرقة الموسيقى" (١٩٥٣)، "بريجادون" (١٩٥٤)، "شبكة العنكبوت" (١٩٥٥)، "شهوة الحياة" (١٩٥٦)، "شاى وحنان" (١٩٥٦)، "جيجى" (١٩٥٨)، "بعضهم جاء جريا" (١٩٥٨)، "العودة للوطن من فوق التل" (١٩٦٠)، "أسبوعان فى مدينة أخرى" (١٩٦٢)، "فى يوم صحو يمكن أن ترى إلى الأبد" (١٩٧٠) .

نمط أفلام الجريمة

بقلم : فيل هاردى

"الجانب الآخر من نيويورك : الفقراء"، هذا هو ما يقوله العنوان الافتتاحى فى فيلم دى. دابليو. جريفيث"فرسان خليج الخنازير"(١٩١٢) على لقطات "الجيتو" الذى يمثل الجانب الشرقى من مدينة مانهاتن، وهو قاع المدينة. كما يفصح العنوان الأخير عن دلالة متشابهة، فبعد لقطة ليد تمرر بعض المال لشرطى من خلال باب نصف مغلق، يقول التعليق : "حلقات الاتصال فى السلسلة".

لقد كان فيلم"فرسان خليج الخنازير"واحدا من الأمثلة الأولى على فيلم الجريمة الأمريكى، بل إنه كان يعالج موضوع الجريمة بطريقة ظلت أصداؤها تتكرر فى هذا النمط خلال الأعوام التالية، فاللقطات الافتتاحية والعنوان يؤكدان على أن قاع المدينة يوجد جنبا إلى جنب مع العالم الذى نعرفه، كما أن اللقطات الأخيرة توضح كيف يرتبط هذان العالمان. وبين البداية والنهاية، يحكى جريفيث قصة عن زوج وزوجة بريئين حطمهما الفقر، لكن تم إنقاذهما على يد"سنابريكد"الذى كان متيما بحب ليليان جيش فى دور الزوجة البريئة.

ولقد ظهرت كتابات عديدة عن اقتباسات جريفيث من تشارلز ديكنز فى تصويره للفقر، لكن السرد فى فيلم "فرسان خليج الخنازير" يفصح عن أن الاقتباس عن الميلودراما الفيكتورية ذات البناء البسيط، بالإضافة للروايات الشعبية الرخيصة. فالمفهوم الرئيسى خلف العالمين العلوى والسفلى للمدينة، والنقطة التى يلتقيان فيها ويتصادمان، هى تلك النقطة الدرامية التى تظهر فيها محاولة لإغواء شخصية بريئة. والأمثلة الأدبية الكلاسيكية على ذلك نراها فى رواية"خفايا مدينة باريس"للكاتب الفرنسى يوجين سو بين عامى ١٨٤٢ و١٨٤٣، والعديد من الروايات الرخيصة التى كتبها محرر الحوادث السابق جورج ليوبارد فى الولايات المتحدة خلال أربعينيات القرن التاسع عشر.

إن أهمية هذا البناء بالنسبة لرواية الجريمة أو فيلم الجريمة تكمن في مرونته وقابليته لكى يحمل مجازا عن العلاقات الاجتماعية، ولتأخذ مثالا على ذلك فيلم "فانتوماس" لمارسال ألان وبيير سوفيستر (وفوياد أيضا)، فحبكة "فانتوماس" هى ذاتها حبكة رواية "خفايا مدينة باريس"، والفرق هو أن الشرير يصبح البطل، وأن فانتوماس على الرغم من كونه شيطانيا ونوعا من أنواع كوارث البرجوازية – ليس فاسدا بينما السيدة الأرستقراطية التى يسرق منها – وهى ليدى بلتان – شخصية فاسدة. إن ذلك يمثل باختصار نوعا من أنواع الانقلاب الشعرى لرواية سو، حيث يختار الأمير أن يعيش بين اللصوص، ليكشف عن المظالم الاجتماعية ويقاومها. ومن ناحية أخرى فإن روايات ليوبارد التى كانت متأثرة على نحو واضح بأعمال سو كانت تمثل نوعا أكثر من التبسيط والتنقيح، فقاعة مونك ذات الست طوابق – ثلاثة فوق الأرض وثلاثة تحتها – والعديد من الغرف السرية والأبواب الخلفية والممرات السحرية تمثل فيلادلفيا، والحبكة الرئيسية تتناول محاولة إفساد شاب برىء عن طريق أحد وجهاء مجتمع العالم العلوى الذى يأتى ثراؤه من العالم السفلى. إن هذا التجاور البسيط يمكن أن نراه فى أنقى حالاته فى المسلسلات السينمائية الأمريكية خلال الثلاثينيات، حيث يشيد الأشرار شبكات عنكبوتية لكى يوقعوا فيها هؤلاء الأشخاص دمثى الطباع الذين ينتمون إلى عالم الروايات الشعبية الفيكتورية.

إن أفلام فريتز لانج التى تدور حول شخصية "دكتور مابيوزه" مثل فيلم "دكتور مابيوزه المقامر" (١٩٢٢)، و"الجواسيس" (١٩٢٨)، و"وصية دكتور مابيوزه" (١٩٣٣)، وحتى "دكتور مابيوزه ذو الألف عين" (١٩٦٠)، تتخذ مفهوما محوريا من ذلك التناقض بين العالمين السفلى والعلوى، والنظم التى تحكمهما. إن هذه الأفلام تستعيد مفاهيم العصر الفيكتورى حول التآمر، لكن فيلما يحمل عنوان "العالم السفلى" أو "الحضيض" (١٩٢٧) من إخراج جوزيف فون ستيرنبيرج، وفيلما لاحقا هو "العالم السفلى فى الولايات المتحدة الأمريكية" (١٩٦١) لصامويل فوللر، يؤكدان على

أن القدرة على القلب "أوالانقلاب" الدرامى المحورى لهذه الفكرة يمكن أن يستمرعبرالزمن. وهناك أمثلة عديدة على استمرار هذا التقابل بين العالمين نراه فى أفلام شديدة الاختلاف مثل "إم" (١٩٣١) من إخراج لانج، حيث يتحد العالمان للبحث عن قاتل تعتبر جرائمه تحطيما لقواعد المجتمع المتمدن، ومثل فيلم "المصباح الأزرق" (١٩٥٠) من إخراج بازيل ديريدن، حيث يقرر المجرمون المنظمون أنفسهم ألا يتعاونوا مع مجرمين شابين يلعب أدوارهما ديرك بوجارد وباتريك دونان، لأنهما لا يفهمان ضرورة وضع قيود على العمل، ومثل فيلم "المسافر فى الشارع الجنوبى" (١٩٥٣) من إخراج صامويل فوللر، حيث ترفض مرشدة محترفة أن تبيع المعلومات إلى أعداء بلادها حتى لو دفعت حياتها ثمنا لذلك.

وعندما نرى فيلم "فرسان خليج الخنازير" من خلال هذا المنظور، فإنه على الرغم من بساطة بنائه يتم تركيب الأحداث فيه من خلال علاقة روائية بين الاغتصاب والإغواء داخل التناقض بين العالمين العلوى والسفلى، وبذلك فإن الفيلم يعتبر معاصرا أكثر من كونه ينتمى إلى العصر الفيكتورى. وإن أكثر اللحظات إثارة داخل الفيلم من الناحية الفنية هو مشهد النهاية، الذى يتيح لحظة هدنة بين العناصر المتصارعة أكثر من كونها انتصارا لعنصر على الآخر. كما أن من الجدير بالذكر حقيقة أن شخصية سنابر كيد هى نموذج للبطل والشرير معا، ففى الميلودراما الفيكتورية والروايات الرخيصة تبدو فكرة الإغواء والاغتصاب، والتناقض بين العالمين السفلى والعلوى، فكرتين مترابطتين على نحو مباشر، وفى أفلام الجريمة (وروايات الجريمة التى تنتمى للقرن التاسع عشر) تظل هاتان الفكرتان مرتبطتين على نحو قوى، لكن يتم تطويرهما من خلال طرق متنوعة، فكما أشار إيان كاميرون (١٩٧٥) على نحو واضح، فإن من بين كل الأنماط الفيلمية"ليس هناك نمط قد تمت صياغته على نحو متسق مع العوامل الخارجة عن السينما أكثر من فيلم الجريمة". ولكى نشرح تطور فيلم الجريمة، فإن من الضرورى اكتشاف الأسباب الاجتماعية التى تقع خلف التغيرات فى إستراتيجيات السرد، التى يعود إليها دائما فيلم الجريمة.

فيلم العصابات

إن فكرة كاميرون تبدو شديدة الوضوح فى بدايات فيلم العصابات الأمريكى، الذى يعتبر نمطا فرعيا من أفلام الجريمة، الذى ظهر فى أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات. يبدأ فيلم العصابات بشكل حرفى من القصص التى تنطلق من الصفحات الأولى للصحف القومية (وفى العادة تتم كتابة هذه الأفلام على أيدى صحفيى الحوادث السابقين)، وهى القصص التى تدور حول تأثيرات قانون منع بيع الكحوليات. لكن هذا النمط لم يظهر إلى الوجود منذ البداية مكتملا تماما، وفيلما "العالم السفلى" و"الوجه ذو الندبة" – وكلاهما من إخراج هوارد هوكس فى عام ١٩٣٢، وقد كتبهما الصحفى السابق المتخصص فى الحوادث بين هيتشت – يعتبران مثالين مهمين فى هذا المجال. فقد كتب هيشت الفيلم الأول عندما لم يكن النمط موجودا بعد بالطريقة التى نعرفها، أما الثانى فقد تمت كتابته بعد أن تأسست القواعد الأولية لهذا النمط. إن كليهما يقدم فى حبكته الرئيسية ذلك التشابك بين العالم العلوى والسفلى، بالإضافة إلى سيناريو الصعود والسقوط الذى سوف يتم تكراره دائما، كما أنهما مثل العديد من الأفلام اللاحقة يضعان جذورهما فى الواقع (إلى الدرجة التى يتم بها إعادة تمثيل أحداث حقيقية، مثل مذبحة يوم القديس فالانتين، وتمثيل الشخصيات التى تعتمد بوضوح على رجال عصابات حقيقيين)، كما أن كليهما يحتويان على العديد من العناصر الأيقونية المتكررة التى سوف تظهر فى الأفلام اللاحقة مثل العصابة والعاهرة والصحفى والمحامى ذى الأساليب الملتوية وعلب الليل. ومع ذلك عندما يقارنهما المرء بأفلام مثل"قيصر الصغير" (١٩٣٠) من إخراج ميرفين ليروى، و"عدوالشعب" (١٩٣١) من إخراج ويليام ويلمان، فإنهما يبدوان بعيدين تماما عن أفلام النمط (وهذا فى الحقيقة جانب مهم فى قوتهما) .

ففيلم "العالم السفلى" بنهايته حيث يبقى جورج بانكروفت ليموت تحت وابل من رصاصات الشرطة، لكى يسمح لإيفيلين برينت وكليف بروك (عشيقته العاهرة وصديقه اللذين يريدان أن يتوبا) بالهرب عبر ممر سرى، إن هذا المشهد يصور

بوضوح ارتباطا قويا بالميلودراما الفيكتورية، ومع ذلك فإنه فى جوانب عديدة أخرى يبدو أكثر معاصرة (حتى إذا ما قارناه بفيلم"الوجه ذو الندبة") ففى شخصية برينت وبروك يقدم الفيلم حلا للمشكلة التى تعطى واقعية كبيرة لفيلم العصابات من خلال سيناريو الإغواء والاغتصاب، فكل منهما يجسد الطموحات الاجتماعية التى يطمح إليها بانكروفت لكنه لا يستطيع تحقيقها (على الرغم من أنه يملك قوة عالية إلى درجة قدرته على أن يطوى دولارا فضيا إلى نصفين) . أما بروك من ناحية أخرى، فعلى الرغم من أنه يبدو فى الفيلم إنسانا غير محظوظ، فإنه يملك وجودا اجتماعيا حقيقيا، فهو أكثر ضعفا، ويتبع السلوكيات المهذبة حتى إنهم يطلقون عليه"رولزرويس"، كما أن برينت تبدو وكأنها من النماذج الأولى للعشيقة فى فيلم العصابات التى تجد نفسها متورطة داخل عناصر وجدانية متصارعة. لذلك فإن فيلم العالم السفلى يضيف إلى التناقض بين العالمين السفلى والعلوى بعدا اجتماعيا يكتسى باللحم والدم من خلال شخصية زعيم العصابة بأبعاده الإنسانية والنمطية معا، الذى سوف يستمر ظهوره فى الأفلام اللاحقة.

أما فيلم "الوجه ذو الندبة" فهو أكثر تعقيدا، فهو فى الحقيقة نوع من الدراما العائلية، ولقد أخبر المخرج هوكس كاتب السيناريو هيشت بأنه يريد الفيلم أن يشبه قصة "آل بورجيا"، تدور هذه المرة فى شيكاغو، وتحتوى فى مركزها الدرامى على تلك الرغبة المحرمة المقموعة التى يحملها مونى فى شخصية تونى كامونتى تجاه شخصية سيسكا التى تقوم بدورها آن دوراك، التى تتسم فى قصتها بنوع من الاحتفاء الطفولى ببهرجة عالم الثراء وترفه. إن الفيلم يصور القوة المحركة وراء أفعال كامونتى بنوع من الوضوح الشديد، حتى إن الأفلام اللاحقة سارعت فى محاكاته، حتى فيلم بريان دى بالما (١٩٨٣)، التى لا تصل فى محاكاتها للقوة الدافعة الرئيسية فى فيلم هوكس إلا على نحو واهن ضعيف، ولن تظهر هذه الظلال الدرامية بشكل أكثر عمقا إلا فى أواخر الأربعينيات وفى "الفيلم نوار".

وبكلمات أخرى فإن فيلم "الوجه ذو الندبة" يمكن اعتباره فيلما ينتمى إلى هوارد هوكس أكثرمن كونه من أفلام العصابات.

إن قانون منع بيع الخمور، وأحداث شيكاغو، تتيح المادة الحقائقية لنمط فيلم العصابات، كما أن شهرته تنبع فى جزء كبير منها من خلق علاقة معقدة بين المشاعر التى أحدثها الكساد فى الولايات المتحدة. وكما يشير روبرت وارشو فى دراسته المهمة"رجل العصابات بطلا تراجيديا"(١٩٤٨)، فإن "رجل العصابات هو (لا) التى تعارض (نعم) الكبيرة التى تسود المجتمع الأمريكى، وتطبع بطابعها كل الثقافة الرسمية". إن دراسة وارشو – على الرغم من ميلها لإعطاء تصميمات عامة – تلقى الضوء على الحقيقة المحورية فى أفلام العصابات خلال الثلاثينيات، واستقبال الجمهور لها، فإذا كان الجمهور يظهر إذعانا للمجتمع الرسمى المستقل، فإنه فى الوقت ذاته أظهر احتفاء بأفلام ورجال العصابات خلال فترة الكساد (فرجال العصابات أبطال شعبيون فى الحياة الحقيقية وعلى الشاشة على السواء) . كما أن الجمهور شارك هؤلاء الأبطال، على الأقل فى الجانب المعنوى، بهجة ارتداء ملابس السهرة والاختلاط بهؤلاء الذين تبدو ملابس السهرة بالنسبة لهم نوعا من الحقوق التى منحت لهم بالميلاد. وفى تلك الجاذبية الجماهيرية لفيلم العصابات يكمن التشابه مع الفيلم الموسيقى، خاصة فى"الفيلم الموسيقى الاستعراضى"، حيث يظهر الناس الصغار البسطاء فى الاستعراض ليكسبوا فى النهاية الاعتراف بموهبتهم، ولكن بعد معارضة عنيفة، لكنهم ينجحون بالنمرة الاستعراضية الأخيرة فى التحول من الدور المساعد لكى يصبحوا نجوما. وهناك تشابه أكثر عمقا بين الأفلام الموسيقية الأولى وأفلام العصابات الأولى، فإن الدور المحورى يكون للحيوية فى كليهما، سواء كان السيقان الجميلة والرقص بنقر الأقدام، أو البنادق التى تنطلق منه الرصاصات ومطاردات السيارات. (ولم يكن محض مصادفة أن يكون جيمس كاجنى بحيويته الفائقة نجما لهذين النمطين معا) . وفى هذه الحيوية وفى الصعود الاجتماعى تكمن السمة المتفائلة فى أفلام العصابات الأولى، كما يبدو رجل العصابات فى نفس الوقت بطلا تراجيديا؛ لأن حيويته الفائقة لا تكفى وحدها لكى يحقق طموحاته.

إن هذه الحيوية الفائقة يمكن رؤيتها فى كل أفلام العصابات الأولى، ولتأخذ مثالا على ذلك أفلاما مثل "قيصر الصغير" و"عدو الشعب" و(كلاهما فى عام

١٩٣١)، ففيهما ومن خلال سيناريو الصعود والسقوط يلقى الفيلمان الضوء على ذلك الدافع الحيوى الباحث عن النجاح. ففيلم "قيصر الصغير" يعطى البطولة للممثل إدوارد جى. روبنسون ليقوم بدور شخصية ريكو، لكى يضفى عليها نوعا من الحيوية الحيوانية، والتوق لاحترام المجتمع له الذى يصل إلى درجة المرض النفسى. أما فيلم"عدو الشعب"فإن الدافع وراء تحول كاجنى إلى عالم العصابات قد تم شرحه على نحو موجز من خلال عائلته (إن أباه كان شرطيا)، ولكن فى مركز الفيلم نوعا من الابتهاج بالسيارات المسرعة ومشاهد إطلاق الرصاص التى تبدو أحيانا كثيرة، وكأنها تتسم بالطفولية. إن هذه الأفلام تؤسس للعناصر الأساسية للنمط خلال الثلاثينيات، ولكن سوف تطرأ تغيرات فى أعقاب شهرة العميل الفيدرالى ميلفين بيرفيس بعد إطلاق النار على ديلينجر فى عام ١٩٣٤، ليصبح الضباط ورجال القانون شركاء على مسرح نمط أفلام العصابات، مثل فيلم"جى من"("رجال جى") بالإضافة إلى تحول أفلام العصابات لكى تقدم أفلام رجال العصابات الصغار، وأفلام عصابات الويسترن وأفلام العصابات الكوميدية (مثل فيلم جون فورد"كل المدينة تتحدث - ١٩٣٥"مع إدوارد جى. روبنسون) .

من فيلم العصابات إلى الفيلم نوار

مع بداية الأربعينيات فقد رجل العصابات - كشخصية - فنية كثيرا من قوته ولم يعد انعكاسا للعصر. كما أن كراهية النساء التى أظهرها كاجنى فى فيلم"عدو الشعب"- عندما قذف بثمرة جريب فروت فى وجه ماى مارش- لم تعد صورة مقبولة. وعلى الرغم من أن صورًا مماثلة قد عادت فى أفلام لاحقة (كما فعل لى مارفين فى فيلم "المطاردة الكبرى - ١٩٥٣" لفريتز لانج، عندما ألقى بالقهوة الساخنة فى وجه جلوريا جراهام)، فإن دخول أمريكا إلى الحرب فى عام ١٩٤٢ قد حمل معه تغيرات كبيرة فى مكانة المرأة، وهو التغير الذى جعل من تصوير النساء كمجرد رفيقات للرجال أمرًا يحمل تناقضًا. إن النماذج التقليدية لتقديم العلاقة بين الرجل والمرأة لم تعد ملائمة، عندما تصادمت مع حقائق العالم حيث تتولى

النساء أعمال الرجال (بالإضافة إلى تولى أمور المنزل، بينما ذهب الأزواج إلى الحرب) . لكن التغيرات فى التفرقة الجنسية للعمل لم تؤد إلى تأثيرات سريعة فى مضمون الأنماط الفيلمية مثل فيلم الجريمة، وهذا ما تؤكده الدراسات الاجتماعية التى قام بها إيدول وهاديس ويونج (التى تم الاقتباس عنها فى كتاب دينينج فى عام ١٩٨٧)، وهى الدراسات التى توحى بأن التناقض المتزايد بين التقسيم الجنسى بين الرجل والمرأة من ناحية، وبين تقسيم العمل فى فترة الحرب من ناحية أخرى- حيث يقوم الرجال بالقتال بينما تقوم النساء بالعمل والإشراف على البيت - إن هذا التناقض قد "أتاح إمكانية ومجالاً للتساؤل والجدل حول العداء الجنسى وكراهية المرأة". وفى الحقيقة فإن هذا التناقض سوف يظهر على نحو مجازى فى أفلام الجريمة.

وعلى الرغم من أن رد الفعل الثقافى لهذا التغير فى فيلم الجريمة (وبصرف النظر عن السينما بشكل عام) لا يمكن التنبؤ به مسبقًا، فبمجرد أن أصبحت الظروف المتغيرة أكثر ظهورًا، أصبح من السهل أن نرى كيف أن أفلام الجريمة فى الأربعينيات كانت مختلفة عن مثيلاتها فى العقد السابق. وواحد من قلب (أو انقلاب) الأدوار التى تلف هذا التغير هو التغير فى دور الذى يقوم بالغواية، ومن يقع تحت تأثيرها (على سبيل المثال، فيلم "ساعى البريد يدق الجرس مرتين دائمًا- ١٩٤٦" من إخراج تاى وارنيت)، كما أن هناك سمة أخرى لأفلام الجريمة فى الأربعينيات، وهى أن النساء لم يعدن فقط الفاتنات القاتلات اللاتى يقمن بافتراس الرجال الأكثر ضعفًا وتشوشًا، ولكنهن أيضًا أصبحن يمثلن الجانب الأكبر إيجابية، حتى إنهن يحملن اسم الأفلام، مثل"السيدة الشبح"(١٩٤٤) من إخراج روبرت سيودماك. كما أن من المهم أيضًا أن نذكر أن الحيوية الذكورية ليست سمة عامة فى الفيلم نوار، ففى هذا النمط كانت الطريقة التى تحمل بها المرأة- مثل الرجل تمامًا- سيجارتها مهمة بنفس الطريقة التى تحمل بها - مثل الرجل أيضًا - مسدسها. وبنفس الطريقة فإن السرد الذى يروى قصة الصعود والسقوط - وهى الحبكة المهمة فى نمط أفلام الجريمة - يبدو على نحو واهن فى الفيلم نوار، وعندما يوجد مثل هذا السرد فى بعض الأحيان، فإنه يظهر فى مشاهد الفلاش باك

مثل فيلم "ميلدريد بيرس" (١٩٤٦) من إخراج مايكل كيرتز. إن البنـــاء الـــدرامى الذى يعتمد على قصة الصعود والسقوط قد استبدل به أسلوب التحقيق، الذى يـــدور فى الزمن المضارع طوال عرض الفيلم، مما يسمح للشخصية الرئيسية بأن تبـــدو محاصرة فى واقع مستمر لاينتهى أبدًا (مثل فيلم"ساعة الحائط الكبرى – ١٩٤٨"من إخراج جون فارو، حيث يتطابق زمن العرض مع الزمن الدرامى) .

إن الدرجة التى تغير بها المسرح الذى يدور عليه نمط فيلم الجريمة خـــلال الأربعينيات تبدو أكثر وضوحًا فى التغيرات التى حدثت بالنـــسبة للتنـــاقض بـــين العالمين العلوى والسفلى، ففى المعالجة الأكثر وضوحًا للعديد من أفلام نمط الفـــيلم نوار خلال الأربعينيات، التى تدور حول المخبر السرى الذى يدخل هذين العالمين، نرى الفساد يحكمهما معًا، حيث يتجاوران الواحد إلى جانب الآخر، حتى إن بعض الشخصيات من هذا العالم أو ذاك تقوم بأحد الأدوار فى العالم الثانى. لذلك فإنه من المتوقع أن يكون رجل الشرطة فاسدًا، كما أن الرجل الذى يدير النادى الليلى لـــيس مجرمًا مثل أفلام "النوم الكبير – ١٩٤٦" لهوارد هوكس، و"اقتل حبيبتى – ١٩٤٤" لإدوارد ديمتريك) . ولقد تزايد الاهتمام، ليس بدراسة المجتمع ككل، ولكن مركـــز الأهتمام أصبح هو الفرد أو النفس المنقسمة على ذاتها، مما يعبر عـــن التغيـــرات الجذرية فى فترة أعقاب الحرب للنمط الثقافى للحياة الأمريكية، من خـــلال تـــدفق المهاجرين الأوربيين المتزايد، وسرعة انتشار الأفكار الفرويديـــة داخـــل الحيـــاة الثقافية الأمريكية، وبمجرد أن دخل علم النفس والتحليل النفس إلى عالم هوليـــوود فى أواخر الأربعينيات، فإنهما أتاحا للكتاب والمخرجين أن يقوموا بتصوير العالمين العلوى والسفلى داخل الشخص الواحد (الوعى واللاوعى) . وهناك فـــصلان مـــن كتاب باركر تايلر المهم حول السينما "السحر والأسطورة فـــى الأفـــلام" (١٩٤٧)، وهما الفصلان اللذان يحملان عنوان "الفريديـــة المؤســـسة للـــصورة الـــسينمائية" و"الشيزوفرينيا على المضة"، يلخصان على نحو بارع تأثير الأفكار الفرويدية على هوليوود. لكن مفاهيم وجود "القرين" أو الذات المنقسمة على نفسها قد جاءت أيضًا عبر فنانين وضعوا جذورهم فى التقاليد الرومانسية، أو الذين كانوا قد عملوا فـــى

السينما التعبيرية الألمانية خلال العشرينيات، ولقد ظهر هذا التأثير فى البداية فى نمط فى فيلم الرعب خلال الثلاثينيات، ثم نمط الفيلم نوار خلال الأربعينيات.

إن فيلم جون هيوستون "الصقر المالطى" (١٩٤١) المقتبس عن رواية داشيل هاميت، الذى كان من أوائل أفلام نمط الفيلم نوار، كان نقطة انطلاق ملائمة لدراسة التغيرات فى استراتجيات السرد لنمط فيلم الجريمة، وميلاد الفيلم نوار كشكل سائد للنمط خلال عقد الأربعينيات. والحبكة الرئيسية التى تدور حول استعادة شيء غامض له قيمة تستمد جذورها من حبكات العصر الفيكتورى وماقبله، (إن من الأمثلة المهمة على ذلك فيلم"حجر القمر"من إخراج ويلكى كولينز، وذلك فى الشخصية الغريبة التى قام سيدنى جرينستريت بتصويرها)، فبطل الفيلم سام سبيد الذى قام بدوره همفرى بوجارت ليس قديسًا ولا خاطئًا، لكنه رجل عاطفى هش يرفض إغواء الشر الذى تمارسه عليه مارى أستورز، وهو الأمر الذى يحطم البطولية الرومانسية المفترضة فى شخصية المخبر السرى. إنه يتحدث إلى البطلة بكلمات واضحة: "إنك لن تفهمى أبدًا، ولكنى سأحاول أن أشرح... فعندما يلقى صديق المرء مصرعه فإن من المفترض أنه سوف يفعل شيئًا من أجل ذلك، وليس هناك اختلاف حول الطريقة التى يفكر بها المرء فى صديقه، لقد كان صديقك وينبغى أن تفعلى شيئًا من أجل ذلك". إن مثل هذا الحديث يمثل نقطة تحول من العصبية المنفعلة لشخصية كاجنى فى الثلاثينيات إلى ذلك السحر الذى يعبر عن الضجر من الحياة كما جسدتها شخصيات بوجارت فى الأربعينيات، كما أن هناك شخصية البطلة أستور ذاتها، فهى المرأة القوية المراوغة التى تستغل مظهرها الهش، ونراها دائمًا فى مزيج من اللقطات القريبة المتوهجة وشبكة من الظلال التى تبدو كأنها تتنبأ برحلتها نحوهدفها. وفى مركز هذا المزيج الثرى تكمن مفاهيم الانغماس فى الملذات كما تمثلها شخصيتا أستور وجرينستريت، فى مواجهة شخصية بوجارت الذى يراقب نفسه دائمًا، بالإضافة إلى فكرة"القرين"حيث يمكن أن تصبح كل من هذه الشخصيات بديلاً للآخر.

هناك شيء واحد غائب فى هذا الفيلم هو أسلوب"الفلاش باك"، فسوف يصبح هذا الأسلوب عنصرًا رئيسيًا للفيلم نوار، الذى يتضمن من بين أهدافه الرئيسية إنكار تأثير التقدم، أى أن الماضى يسيطر دائمًا على الحاضر، لهذا فقد اختفى السيناريو التقليدى للصعود والسقوط، عن طريق الإيحاء بأن الاتجاه للماضى – كما يوحى به عنوان فيلم"من الماضى"(١٩٤٧) من إخراج جاك تورينه – قد أصبح هو التجربة السائدة، كما أن الأمل فى المستقبل قد فقد بريقه. وفى مثل هذا العالم – حيث توجد بعض نقاط الضوء التى تحجب الرؤية أكثر مما تكشف عنها – فإن الوسائل الدرامية الأكثر بساطة التى كانت تقيم دعائم بناء فيلم العصابات – حيث يمكن تجاوز التناقضات عن طريق المسدس – لم يكن ممكنًا لها أن تبقى على قيد الحياة.

ولكى نرى كم كان مهمًا قدوم الفيلم نوار، فإن المرء يمكن له أن ينظر إلى مثال واضح هو فيلم "السيدة الشبح" (١٩٤٤) من إخراج روبرت سيودماك، فالحبكة شديدة البساطة، حيث يصدر الحكم بالإعدام على رجل خلال ثمانية عشر يومًا، لأنه قتل زوجته، لكن سكرتيرته تؤمن ببراءته، وتبدأ محاولاتها لإثبات ذلك بالعثور على السيدة المفقودة التى يمكن أن تؤكد عدم وجود الرجل فى مسرح الحادث، وبالفعل تنجح السكرتيرة لتكسب حب الرجل. ومن الجدير بالملاحظة منذ البداية أن مايبدو دليلاً على إدانة ألان كيرتس بطل الفيلم هو أنه يشعر بشعور قوى يريد أن يقتل زوجته وأنها تستحق أن تموت (لقد كانت متورطة فى علاقة غرامية غير مشروعة)، وبأن قاتلها (صديقه فرانشوود تون) الذى وصفه الفيلم على أنه فنان فصامى مصاب بالشيزوفرينيا هو بالمعنى الحقيقى"قرين"كيرتس أو بديله، أو أنه كان شخصًا يجسد رغبات كيرتس المقموعة والمكبوتة وغير الواعية، (وهى الفكرة التى سوف تصبح الموضوع الرئيسى لفيلم هيتشكوك فى عام ١٩٥١ "غرباء فى قطار") . وفكرة ارتكاب جريمة، أو التصرف بعنف، هى من السمات المشتركة للفيلم نوار (على سبيل المثال كما فى فيلم نيكولاس راى"فى مكان منعزل – ١٩٥٠") . وفى القسم الأكبر من فيلم "السيدة الشبح" يكون كيرتز بعيدًا عن عالمه الأصلى، وبنفس الطريقة فإن السكرتيرة إيلا رينز تقضى كل زمن الفيلم فى

اكتشاف عالم آخر جديد عليها. وهناك مشهدان بارزان على وجه الخصوص، تقوم فى المشهد الأول بتعقب شاهد محتمل لترحل من عالمها وتدخل إلى عالمه خلال شوارع ضيقة كئيبة تستدعى إلى الذهن العالم السفلى على طريقة الأساطير الإغريقية أكثر من طريقة نمط أفلام العصابات، أما المشهد الثانى فيأخذنا إلى مدى أبعد، حيث تقوم رينز بدور العاهرة فتذهب إلى علب الليل، لنسمع فى الوقت ذاته تعاقبات موسيقية من أسلوب موسيقى الجاز تنتهى فى ذروتها بعزف منفرد شديد الاهتياج على آلات الإيقاع، بالإضافة إلى الإضاءة التعبيرية وزوايا الكاميرا الدرامية، التى تؤدى جميعها للتأكيد على قوة الجنس. (وخلال ذلك فإنه يتم شرح كيف قام تون بقتل زوجة كيرتز) .

وهناك فيلمان قام بإخراجهما المخرج المخضرم راوول وولش، وهما اللذان يؤكدان على المدى الذى وضع فيه الفيلم نوار جذوره فى تغيرات أنماط الحياة التى حملتها الحرب العالمية الثانية فى المجتمع الأمريكى، هذان الفيلمان هما"الرجل الذى أحبه"(١٩٤٦) و"تمرد مامى ستوفر"(١٩٥٦) . فى الفيلم الأول تظهر إيدا لوبينو كامرأة مستقلة (إنها مغنية فى نوادى الليل) تكتشف مشكلات شقيقتها فى إحدى زياراتها لها، وهى المشكلات التى نجمت عن دخول زوجها المحارب السابق إلى إحدى مستشفيات المحاربين القدماء بسبب معاناته من الإجهاد العصبى. إن الفيلم يلمس العديد من العناصر النمطية لفيلم الجريمة، لكن بؤرته الرئيسية تركز على التناقض بين المرأة القوية (لوبينو) والرجل الضعيف (بروس بنييت) مع وجود شخص شهوانى بينهما (روبرت آلدا)، والفيلم هو واحد من أكثر الأفلام تفاؤلاً فى نمط الفيلم نوار، وذلك لأن وولش يقوم بالتركيز فى معظم أجزاء الفيلم على لوبينو، كما أنه يقوم بشكل إلى فى بنائه على إقامة التقابل والتعارض بين المرأة القوية والرجل الضعيف.

أما فيلم "تمرد مامى ستوفر" (وقد تم صنعه بالألوان والسينما سكوب) فلم يكن فى الحقيقة من نمط الفيلم نوار، ولكنه كان أقرب إلى أن يكون محاكاة ساخرة لكل من فيلم العصابات والفيلم نوار. إن جين راسيل هى فتاة صالة الاستعراضات

(أو بالأحرى عاهرة) رحلت من سان فرانسيسكو إلى هونولولو فى عـــام ١٩٤١ لكى تكون ثروة من خلال تجارتها (التى كانت تمولها من خلال عملهَا فى الماخور أو النادى الليلى) مع الجيش الأمريكى كزبونها الرئيسى. وعندما تكتشف الحب من خلال ريتشارد إيجان – وهو الكاتب الروائى الثرى الذى يتسم بالضعف – فإن هذا يجعلها تثبت حبها له قبل أن تعود إلى عالم الماخور (الذى يحمل اسم"البانجـــالو")، وعندما يكتشف إيجان ذلك فإنه يتبرأ منها، ولكنها تعطيه الفرصة لكى يصفح عنها، غير أنه لا يفعل، لتعود أدراجها إلى وطنها فى الميسيسبى. وبتلـــك الحبكـــة التـــى تتضمن قصة الصعود والسقوط، والعوالم المتناقصة، والتركيز على راســيل فـــى شخصية المرأة القوية التى تشكل عنصر التهديد للرجل، وبتصوير المواقع النمطية لهذا النوع من الأفلام (مثل علب الليل)، فإن فيلم"تمرد مامى ســتوفر"يبــدو فيلمًـــا لايطاق على الرغم من توهج بعض المشاهد القليلة فيه، فهو ببــساطة فــيلم غيــر متوائم مع زمنه ومع أخلاقيات عصره، ولا يمكن قبوله إلا بشروط خارجة علـــى قواعد النمط الفيلمى، أو بالأحرى فيلمًا لا ينتمى إلا لمخرجه راوول وولش.

الخمسينيات وما بعدها

مابين فيلم "الرجل الذى أحبه" و"تمرد مامى ستوفر"، تغير المجتمع الأمريكى وتغيرت معه استراتجيات السرد فى فيلم الجريمة. فمع عودة الجريمة المنظمة من خلال الاستثمارات التجارية فى زمن الحرب، فإن النمط الفرعى لفيلم العصابات قد أصبح سائدًا مرة أخرى داخل نمط فيلم الجريمة، لكن فيلم العصابات الجديد كـــان يحتوى على موضوعات وموتيفات مختلفة عن تلك التى ظهرت خلال الثلاثينيات، ففى أفلام الثلاثينيات كانت الموضوعات تدور حول تهريب الخمور فـــى الجانـــب الشرقى من شيكاغو، أما فى الخمسينيات فقد كان مصير الأمة تحـــت التهديـــد – ظاهريًا بسبب الروس، وداخليًا بسبب المافيا – هو الموضوع السائد، لـــذلك فـــإن قصص الأفلام فى تلك الفترة لم تكن مأخوذة مـــن الـــصفحات الأولـــى للـــصحف القومية، ولكن من تقرير مجلس كيفوفير حول الجريمة.

وفى تلك الفترة ذاتها، وفى السينما الأمريكية بشكل عام، فــإن الأفــلام ذات التوجه الاجتماعى تحولت بشكل متزايد إلى الداخل، أى إلى علاقات الحب والزواج والعائلة. إن النزعة الجنسية أيضًا فى تنويعات عديدة قد أخذت شكلاً مختلفًا وربما متناقضًا (دوريس داى وإليزابيث تــايلور)، (مــارلون برانــدو وروك هدســون)، وأصبحت هذه النزعة الجنسية مركز الاهتمام فى كــل الأفــلام. وكنتيجــة لهــذه التحولات فى الاهتمامات، فإن إستراتيجيات السرد الكلاسيكية- التى كانــت أفــلام العصابات فى الثلاثينيات والفيلم نوار فى الأربعينيات قد أرستها – بدت استراتجيات غير ملائمة، وبدلاً من ذلك فإن التحول إلى العلاقات الأسرية أتاح مركزًا جديــدًا لاهتمام دائم فى عالم فيلم الجريمة، وذلك فى شكل الأفــلام التــى تــدور حــول المراهقين والخارجين على القانون من الشباب وعلاقاتهم بالسلطة والعائلة. وهكــذا فإن العالم السفلى قد وجد طريقه إلى داخل الوطن الأمريكى والأسرة الأمريكية.

جان جابان (١٩٠٤-١٩٧٦)

قد يكون جان جابان هو أعظم نجوم السينما الفرنسيين على الإطلاق، فإن له مكانه ومكانته بين النجوم الكبار كبطل نموذجى قادم من عالم البروليتاريا في سلسلة من الأفلام الأمريكية التى تم صنعها فى فرنسا خلال الثلاثينيات، على الرغم من أن حياته الفنية الطويلة والمثمرة (التى تضمنت حوالى مئة من الأدوار الرئيسية) تعطى مجالا أكثر اتساعا من الصور والمتع الفنية.

ولد باسم جان ألكسيس مونكورج فى عائلة من العاملين فى مجال فنون الأداء (الغناء والرقص والتمثيل)، و بدأ جابان حياته الفنية فوق مسرح الصالات الموسيقية الباريسية كفنان كوميدى، كما أن أفلامه الأولى التى تتضمن فيلمه الأول"فتى لكل فتاة"(١٩٣٠) تحمل سمات من تراثه المسرحى، وقد تبع ذلك بعدة أفلام كوميدية، خاصة فيلم موريس تورنيه"بهجة الأسطول"(١٩٣٢)، لكنه فى نفس الوقت بدأ فى الظهور فى عدة أفلام ميلودرامية فى شخصية الرجل الذى ينتمى للطبقة العاملة أو لعالم الجريمة، مثل فيلم "قلب زهور الليل" (١٩٣١) من إخراج أناتول ليتفاك، وفيلم "سرية المشاة" (١٩٣٥) من إخراج جوليان دوفيفيه، الذى يلعب فيه دور عضو فى جمعية المحاربين القدماء، وهو الدور الذى صنع منه نجمًا تحمل صورته الفنية "الأسطورية" مزيجًا من رجولة ابن الطبقة العاملة الفرنسية الذى ينتمى لعالم الحياة اليومية، مع المصير المأساوى لبطل تراجيدى، وهو المزيج الذى وصفه أندريه بازان بعبارة "أوديب فى معطف من القماش". وتبعت ذلك الفترة المزدهرة من حياة جابان الفنية فى أفلام من إخراج أكثر المخرجين الفرنسيين تميزًا آنذاك، مثل "الصحبة الجميلة" و"بيبى لوموكو" (١٩٣٦) من إخراج دوفيفيه، و"الحضيض" (١٩٣٦)، "الوهم الكبير" (١٩٣٧) و"الوحش الإنسانى" (١٩٣٨) لجان رينوار، و"رصيف الضباب" (١٩٣٨) من إخراج كارنيه. ولقد أتاحت ملامح جابان المتجهمة ولكنته الفرنسية وأداؤه شديد البساطة نوعًا من

الأصالة لشخصيته الفنية، بينما كانت عيناه الحالمتـان – اللتـان يـزداد بريقهمـا بواسطة المصورين السينمائيين مثل كيرت كورنو وجول كوجير– قد جعلتـا منـه شخصًا رومانسيًا. ولقد كان نجمًا مثاليًا للواقعية الشاعرية فى تجـسيده كـلاً مـن أمال"الجبهة الشعبية"وجهامة الحرب التى تزداد اقترابًا.

هرب جابان من فرنسا بعد احتلالها ليذهب إلى هوليوود، حيث صنع فيلمين "مد البحر" (١٩٤٢) و"الدجال" (١٩٤٣) قبل أن يشترك مع قوات فرنـسا الحـرة، وهو الاشتراك الذى نال عنه وسامًا فى وقت لاحق. وفى أعقاب الحرب مباشـرة بدا أن جابان فقد لمسته، ليبدو أنه أصبح رجلاً ظهر عليه التقدم فى العمـر، وفـى أفلام مثل "مارتان رومانياك" (١٩٤٥) مع مارلين ديتـريتش فـى دور عـشيقته، و"وراء الأسوار" (١٩٤٨) مع إيزاميراندا، حقق نجاحًا أقل بالمقارنة مـع أفلامـه خلال الثلاثينيات، لكنه حصل على عودة درامية استعادت له جماهيريتـه الـسابقة خلال عام ١٩٥٣ فى فيلم جاك بيكير "لاتلمس المال"، وفى دور ماكس بطل الفـيلم طور جابان قناعًا فنيًا جديدًا فى دور رجل العصابات الذى تقدم به العمـر، علـى الرغم من احتفاظه بجاذبيته، لكنه أصبح أكثر سأمًا من الحياة، وأكثـر مـيلاً لأن يتناول عشاءه مع مجموعته القريبة من الأصدقاء بـدلاً مـن أن يخـوض دروب العصابات. كما نجح مرة أخرى فى العام التـالى مـع إعـادة رينـوار العـرض الموسيقى الباريسى الذى يعود إلى نهاية القرن التاسع عشر"رقـصة الكـان كـان الفرنسية"، ليؤسس شخصيته بعد ذلك كأحد أعمدة السينما السائدة، فهو لم يـشترك فى"سينما المؤلف"، أو "الموجة الجديدة"، لكنه قدم أداء رقيقًا فى اثنين مـن الأفـلام متقنة الصنع، هما"تقاطعات باريس" (١٩٥٦) من إخراج كلود أوتان لارا، و"حالة من التعاسة"(١٩٥٨) مع بريجيت باردو من إخراج أوتان لارا أيضًا، بالإضافة إلى أفلام الدراما التاريخية مثل "البؤساء (١٩٥٧)، والأفلام الكوميدية وأفلام التـشويق وخاصة فيلم"لحن من تحت الأرض"(١٩٦٣) .

ولقد اتهم الكثيرون جابان بخيانة صورته البروليتارية الأولى عندما أصبح يجسد البرجوازية الكبيرة والسياسيين، ومع ذلك ظـل جابـان طـوال الـستينيات

والسبعينيات محتفظاً بجماهيريته، حيث مزجت شخصيته الفنية بين صعوده الاجتماعى فى الشخصية التى يقوم بأدائها، وسمات الطبقة العاملة التى ظلت واضحة فى الهيئة الجسدية العامة له، وفى لكنته، وخلال حياته الفنية الطويلة، بلور المثل المتغيرة. وإن كانت متسقة فى الوقت ذاته - للرجل الفرنسى، وإن القليلين من النجوم كان لهم تأثيرهم فى بلادهم على النحو الذى قام به جابان. ولقد كان أمرًا له دلالته عندما لعب دور رئيس الدولة فى فيلم "الرئيس"(١٩٦١)، كما كان موته مثيرًا للمقارنة مع موت الجنرال ديجول.

"جينيث فينسنتدو"

من قائمة أفلامه:

"فتى لكل فتاة" (١٩٣٠)، "الـصحبة الجمليـة" (١٩٣٦)، "بيبـى لوموكـو" (١٩٣٦)، "الخضيض" (١٩٣٦)، "الوهم الكبيـر" (١٩٣٧)، "الـوحش الإنـسانى" (١٩٣٨)، "وجه الحـب" (١٩٣٩)، "القطـارات" (١٩٤٠)، "رصـيف الـضباب" (١٩٣٨)، "مارتان رومانياك" (١٩٤٥)، "وراء الأسوار" (١٩٤٨)، "لاتلمس المال" (١٩٥٣)، "رقصة الكان كـان الفرنـسية" (١٩٥٤)، "لحـن بـاريس" (١٩٥٤)، "تقاطعات باريس" (١٩٥٦)، "القطة" (١٩٦١) .

ألفريد هيتشكوك (١٨٩٩ – ١٩٨٠)

كان ألفريد هيتشكوك واحدًا من المخرجين القلائل الذين كانت صورتهم – خاصة فى البروفيل – شديدة الشهرة، كما أن اسمه أصبح دارج الاستعمال بحيث يمكن استخدامه كصفة فى تعبير"هيتشكوكى". وتجمع الآراء على أنه واحد من المخرجين العظماء فى السينما العالمية، ولقد حصلت أفلامه على تلك المكانة بسبب التوترات والتقاطعات الدرامية التى تجسدها وتخفيها فى وقت واحد. وعلى الرغم من حقيقة أنه قد عمل لفترة طويلة تمتد إلى خمسين عامًا فى السينما الصامتة والناطقة على السواء، وفى ثلاثة بلدان للعديد من الشركات بالإضافة للمنتجين المستقلين، فإن أفلامه تظهر وحدة واتساقًا، وهى التى تتضمن الميول الجمالية المتعارضة، التى تجعل أفلامه دائمًا نوعًا من وسائل الاختبار النقدية للعديد من التفسيرات شديدة التنوع.

ولد فى لندن فى عام ١٨٩٩ فى الجزء الشرقى منها، ليبدأ العمل فى شركات السينما البريطانية فى عام ١٩٢٠ كفنان ومصمم للديكور ثم كاتب ومساعد مخرج، وأخيرًا كمخرج. إن هذا السياق العملى يكشف عن تأثر هيتشكوك بالصناعات السينمائية غير البريطانية، فقد كان عمله الأول للفرع البريطانى من شركة باراماونت قد جعله يتشرب طرق الأستوديو الأمريكية قبل أن يذهب بالفعل إلى الولايات المتحدة، كما أنه كان متأثرًا بعمق بأسلوب المونتاج فى السينما السوفيتية التى شاهدها فى لندن، وبالسينما التعبيرية الألمانية فى نفس الوقت، حيث إنه قام بتصوير بعض أفلامه الأولى فى ألمانيا إلى جانب مورناو ولانج.

أصبح اسم هيتشكوك مشهورًا بنوع من الأسلوب الاحترافى المعقول، خاصة فى عالم أفلام التشويق. وحتى فى أفلامه الأولى مثل "النزيل" (١٩٢٦) جمع هيتشكوك بين الملامح المتنوعة التى تحمل "توقيعه" مثل توزيع الضوء والظل،

وحركات الكاميرا المعقدة التى تستدعى إلى الذهن السينما الألمانية الصامتة، والمونتاج ذى الدلالة المجازية على طريقة السينما السوفيتية، والتوليف المتقاطع المتوتر كما طورته السينما الأمريكية، بالإضافة إلى ذلك فإن هيتشكوك قام بتطوير حبكات مميزة خاصة فى قصة"الرجل الخطأ"حيث يتم توجيه الاتهام لرجل عن طريق الخطأ، ليبدأ رحلته فى محاولته لتأكيد براءته، وخاصة أن هتيشكوك كان يقوم بالتحكم شديد الحرص فى توحد المتفرجين مع الشخصيات من خلال المعلومات المحددة التى يتيحها لهم السرد، بالإضافة إلى التوليف الذى يوحى بتوحد المتفرج مع الشخصيات من خلال لقطات"وجهة النظر". ومع دخول الصوت اكتشف هيتشكوك أيضًا الإمكانات الإبداعية للصوت والموسيقى، بل الصمت أيضًا، وكانت التغيرات التى قام بها ليتكيف مع الصوت فى فيلم "ابتزاز" (١٩٢٩) الذى كان يتم إنتاجه فى نفس الفترة التى دخل فيها الصوت، توضح أن هيتشكوك – على عكس العديد من رفاقه – استطاع أن يفهم الإمكانات الدرامية للتقنية الجديدة. ولقد كانت أفلامه البريطانية الشهيرة مثل "٣٩ خطوة" (١٩٣٥)، و"اختفاء سيدة" (١٩٣٨) و"الرجل الذى كان يعرف أكثر من اللازم" (١٩٣٤) أفلامًا معقدة تنتمى إلى التشويق الذى يدور حول عالم الجاسوسية، لكنه قام أيضًا بتصوير أفلام جماهيرية من نوع الأفلام الميلودرامية والرومانسية والكوميدية والتاريخية.

وصل هيتشكوك إلى هوليوود فى عام ١٩٣٩ لكى يقوم بصنع فيلم "ريبيكا" (١٩٤٠) مع المنتج ديفيد أوه. سيلزنيك، وليبدأ هيتشكوك علاقة معقدة مع نظام الأستوديو، ليعمل ليس فقط من أجل سيلزنيك، ولكن أيضًا من أجل والترواجنر، و"آر. كيه. أوه"، ويونيفرسال، و"القرن العشرون – فوكس". لقد كان هيتشكوك يعتمد على الدرجة العالية من التنظيم داخل نظام الأستوديو، لكنه كان أيضًا يرفض تدخل المنتجين، وكان أهم أحداث هذا التدخل قد جاء من سيلزنيك الذى كان يشعر بأنه مسئول بشكل شخصى عن كل ما يقوم بإنتاجه، وكان هذا الصراع سببًا فى إثراء وتعويق أفلامهما فى وقت واحد. كان هيتشكوك قد تكيف مع العمل داخل نظام الأستوديو بطريقة"التوليف داخل الكاميرا"حيث يقوم بتصوير ماهو ضرورى فقط، مما يجعل من المستحيل توليف الفيلم بطريقة تختلف عن تلك التى كان يتصورها قبل التصوير.

ومع ذلك فإن هيتشكوك لم يتكيف فقط مع نظام الأستوديو، لكنه بحث أيضًا عن الاستقلال عن هذا النظام، فبعد سلسلة من الأفلام مع المنتج سيلزنيك، واصل هيتشكوك بعض المشروعات المستقلة، وكان أولها هو فيلم"الحبل"(١٩٤٨) الذى يمثل نوعًا من المغامرة الجماهيرية والجمالية، بالإضافة إلى طموحه التقنى؛ حيث إنه يتضمن لقطات طويلة معقدة تمتد إلى عشر دقائق من التصوير المتواصل، لكن النتيجة لم تكن مرضية كما كان يتوقع. وبعد أربعة أفلام لشركة إخوان وارنر، تتضمن "غرباء فى قطار" (١٩٥١) . صنع هيتشكوك خمسة أفلام لشركة باراماونت من بينها أكثر أفلامه جماهيرية "امسك حرامى" (١٩٥٤)، ثم إعادته فى عام ١٩٥٥ لفيلمه السابق "الرجل الذى كان يعرف أكثر من اللازم"، الذى كان قد صوره فى بريطانيا فى عام ١٩٣٤، بالإضافة إلى فيلمين يعتبران التتويج الحقيقى لكل عالم هيتشكوك، وهما "النافذة الخلفية" (١٩٥٤) و"دوار" (١٩٥٦) .

لقد كانت جماهيريته فى هوليوود، وطابعه الخاص – وهو ماتأكد فى ظهوره فى أدوار عابرة فى أفلامه – سببًا فى إتاحة الفرصة له لتقديم أعماله داخل التليفزيون أو فى مجال نشر الكتب. وبين عامى ١٩٥٥ و ١٩٦٥ أشرف هيتشكوك على سلسلة"ألفريد هيتشكوك يقدم.."، ثم"ساعة ألفريد هيتشكوك"، بالإضافة إلى إخراج مايزيد على اثنتى عشرة فقرة منها، كما أنه أعار اسمه إلى مجلة رعب، وسلسلة قصص للألغاز البوليسية، لتضيف هذه المشروعات إلى أرباحه ومنزلته الأسطورية. لقد أصبح توقيع هيتشكوك المميز، كما كانت صورته بالبروفيل، نوعًا من العلامة التجارية.

وبعد نجاح جماهيرى هائل فى فيلمه "الشمال عن طريق الشمال الغربى" (١٩٥٩) الذى صنعه هيتشكوك لشركة مترو جولدين ماير بميزانية ضخمة، تحول هيتشكوك إلى اتجاه غير ملائم، حين استعار من التليفزيون طريقة التصوير بالأبيض والأسود، وجداول التصوير الدقيقة، وأضافها إلى مادة الموضوع المتجهمة المقتبسة من أفلام الرعب الرخيصة، لكى يصنع فيلم "سايكو" (١٩٦٠)، الذى يؤكد أن صناعة السينما نفسها كانت تسير آنذاك فى طريق الانحدار. لكن

ذلك المزيج من المونتاج البارع، ولقطات الكاميرا الطويلة المتحركة، بالإضافة إلى التحولات الدرامية فى توحد المتفرج مع الشخصيات، جعل فيلم"سايكو"يحمل علاقة تكنيك هوليوود المتطور. وجاء بعد ذلك الاتفاق عاد عليه بحوالى عشرين مليونًا من الدولارات عن فيلم "سايكو".

ومع فيلم "سايكو"، أصبحت أفلام هيتشكوك تميل إلى الغرابة وعدم الاستقرار، ففى نهاية فيلم"الشمال عن طريق الشمال الغربى"يحمل القطار السيد والسيدة ثورنهيل، ليختفى القطار فى نفق، وهكذا يتحول الزواج إلى نوع من النكتة البصرية، لكن ذلك المشهد كان آخر الزيجات السعيدة فى أى من أفلام هيتشكوك، فقد بدأ فيلم "سايكو" بعلاقة غير مشروعة فى إحدى غرف فندق رخيص على الطريق فى ساعة الظهيرة، لتختفى تلك الغلالة الرومانسية فى السرد التى كانت تميز أفلام هيتشكوك الأولى، وليبدو واضحًا أن من المستحيل تحقيق السعادة العاطفية أو الجنسية مرة أخرى. وفى أفلامه الأخيرة تزايد العنف تجاه النساء، كما أن ميل هيتشكوك فى السرد والتحكم فى الكاميرا جعل شخصياته النسائية عاجزة عن الفعل. وفى "الطيور" (١٩٦٣) و"مارنى" (١٩٦٤)، وجد هيتشكوك استقبالاً جماهيريًا فاترًا، وقد تزايد ذلك الفتور الجماهيرى فى أفلامه اللاحقة، ولم يستطع هيتشكوك أن يستعيد شعبيته مع جمهور السينما.

لقد كان عمل هيتشكوك يتيح دائمًا نقطة محورية لتطوير نظريات جمالية فى السينما، بدءًا من استخدامه الخلاق للصوت فى بدايات الثلاثينيات، كما أن وجوده الواضح كمؤلف للأفلام أتاح له مكانًا مهمًا عند نقاد "كراسات السينما" الفرنسيين الذين أكدوا على اتساق الموضوعات والعناصر البصرية والبنائية فى أعمال هيتشكوك. ولقد قام كلود شابرول وإيريك رومير بتأليف كتاب عن هيتشكوك، أكدا فيه علاقة أفلام هيتشكوك بالنزعة الكاثوليكية، وتجاور الخطيئة والبراءة الذى يستجد فى موضوع"الرجل الخطأ"، كما أن المحاورة الطويلة التى أجراها معه فرانسوا تريفو تمجد طريقة هيتشكوك فى تفسير أفلامه، علاوة على ظهور دراسات باللغة الإنجليزية تنتمى إلى"نظرية المؤلف"، مثل كتب بيتر بوجدانوفيتش وروبين وود، وهى الكتابات التى ساعدت على إدخال هذه النظرية إلى إنجلترا وأمريكا.

كما قامت نظريات نقدية لاحقة بوضع أفلام هيتشكوك فى مكان المنافسة، من خلال النظريات البنيوية، والتحليل النفسى، والنزعة النسوية. وقابلية أفلامه لكل أساليب التحليل النقدى قد تأكدت فى دراسة رائدة كتبها رايموند بيلور فى تحليله لمشهد من فيلم "الطيور"، وهى الدراسة التى نشرت لأول مرة فى عام ١٩٦٩، وظهر فيها أن أعمال هيتشكوك تتيح أرضًا لكل مناهج النقد. على النقيض فإن الدراسات التاريخية المعاصرة حول نشاطات هيتشكوك فى الدعاية لنفسه، وعلاقته مع سيلزنيك، قد ساعدت على أن تضع هيتشكوك فى السياق التاريخى، وذلك على عكس أصحاب النظريات الذين رأوا فى أفلامه تجسيدًا للمبدأ التجريدى الذى لايضع اعتبارًا للتاريخ.

وفى الحقيقة أن البراعة الواضحة فى أعمال هيتشكوك، التى تجعلها قابلة لكل التغيرات، تبدو أنها تكمن فى ذلك التفاصيل الدقيقة التى كان هيتشكوك يضع حسابا لها خلال الإعداد لفيلمه، سواء على مستوى التكنيك أو السرد أو البناء، وتكامل هذه العناصر وعلاقتها ببعضها البعض، واستخدام كل هذه العناصر للتحكم فى المعلومات التى يعطيها هيتشكوك للمتفرج عن الحدث أو الشخصية. وإذا كانت الخطيئة والبراءة تتم دراستهما دائمًا فى أفلام هيتشكوك، فإنه هو نفسه لا يترك لدينا مجالاً للشك فيمن تقع عليه الخطيئة فى أفلامه، ولمن يمكن أن ننسب إليه هذه الخطيئة، فهذه الأفلام تمثل جريمة كاملة، ليس فقط لأن مؤلف الجريمة يظل مختفيًا، ولكن لأنه يتم الكشف عنه بشكل شديد الوضوح، وكأنه يجمع فى آن واحد بين ارتكاب الخطأ، والقدرة على عدم ارتكاب أى خطأ على الإطلاق.

"إدوارد آر. أونيل"

من قائمة أفلامه:

"النزيل" (١٩٢٦)، "ابتزاز" (١٩٢٩)، "جريمة!" (١٩٣٠)، "الرجل الذى كان يعرف أكثر من اللازم" (١٩٣٤)، "٣٩خطوة" (١٩٣٥)، "اختفاء سيدة" (١٩٣٨)، "ريبيكا" (١٩٤٠)، "ظل من الشك" (١٩٤٣) "سيئة السمعة" (١٩٤٦)، "الحبل" (١٩٤٨)، "غرباء فى قطار" (١٩٥١)، "النافذة الخلفية" (١٩٥٤)، "الرجل الذى كان يعرف أكثر من اللازم" (١٩٥٥)، "دوار" (١٩٥٨)، "الشمال عن طريق الشمال الغربى: (١٩٥٩)، "سايكو" (١٩٦٠)، "الطيور" (١٩٦٣)، "مارنى"(١٩٦٤)، "فرينزى" (١٩٧٢) .

فيلم الفانتازيا

بقلم: فيفيان سوبشاك

تعريف الفانتازيا

طبقًا للمخرج الفرنسى فرانسوا تريفو، فإن تاريخ السينما يسير فى خطين، ينحدر أحدهما من لوميير، وهو الخط الواقعى فى جوهره، بينما ينحدر الآخر من ميلييس ويتضمن خلق عالم فانتازى أو خيالى. وعلى الرغم من أن هذا التقسيم هو من الناحية التاريخية غير دقيق، فإن من الممكن أن نضع فرقًا عامًا بين الأفلام (والأنماط الفيليمة) التى تدور بشكل عام داخل حدود محاكاة الواقع – حيث تحدث الأحداث طبقًا للاحتمالات الطبيعية – وتلك التى تقف ضد هذا النوع من المحاكاة، أو أنها تجعل الواقع الفنى ممتدًا فيما وراء الواقع لكى تصور الأحداث التى تقع خارج حدود ماهو طبيعى.

إن أنواع الأفلام التى يقر الجمهور المعاصر بأنها تنتمى إلى النوع الثانى هى بشكل عام ثلاثة أنماط فيلمية: فيلم الرعب، والخيال العلمى، وفيلم المغامرات الخيالية. وفى الحقيقة أن هذه الأفلام أنماط مختلفة، لكنها تشترك معًا فى حقيقة أنها جيمعًا تبنى عالمًا بديلا متخيلاً، وتحكى قصصًا ذات تجارب يستحيل وجودها فى الواقع، كما أنها تتحدى المنطق العقلانى، والقوانين الطبيعية للعالم الواقعى. وبالإضافة إلى ذلك، فإن الأنماط الثلاثة تستغل العناصر الفانتازية فى سردها الروائى، وتستخدم الممارسات السينمائية التى نعرفها على أنها"المؤثرات الخاصة"وتجعلها فى واجهة البناء الفيلمى، وبذلك فإن هذه الأنماط الثلاثة تميل إلى أن تجعل مثل هذه العوالم والتجارب الخيالية أكثر تجسيدًا لتصبح مرئية أمام أعيننا. إن الأنماط الثلاثة تقوم بشكل حرفى بجعل الخيال يتحقق ويصبح واقعًا. وكما كتب توم هاتشيسون (١٩٦٤)، فإن"فيلم الرعب هو الفكرة المخيفة التى تتحول فجأة إلى لحم ودم، أما الخيال العلمى فهو غير الممكن حدوثه؛ لكنه يصبح ممكنًا داخل حدود العصر التكنولوجى"، أما فيلم المغامرات الفانتازية فهو تلك الرغبة الشخصية غير الممكنة رغم جاذبيتها وجمالها، والتى تتحقق من خلال السينما بشكل موضوعى مجسد.

وهناك وجهة نظر أكثر راد يكالية تقول بأن أغلب – إن لم يكن كل – الأفلام هى بشكل مانوع من الفانتازيا، حيث إنها تنتج أوهامًا تقوم على التلاعب بمادة أصلية موجودة قبل تصويرها فيلميًا، وهذا التلاعب يتم عن طريق أشكال عديدة من التأثيرات الفوتوغرافية والمونتاجية. لذلك فإن أنماط الفانتازيا تمثل حالة خاصة من تلك الخصائص العامة للسينما ككل، ومن المؤكد أن العديد من الأفلام الأولى كانت مفتونة بذاتها وبقدرتها الفانتازية على قلب أو تدمير قواعد العالم الفيزيقى، من حيث المكان والزمان وعلاقة السببية. ولقد تعرفت السينما على القدرة الكامنة فى هذا الوسيط على الإيهام وصنع الحيل، وتم هذا فى البداية من خلال عرض بلاحبكة للسحر السينمائى، ثم تم فى فترة لاحقة استخدام الحبكات التى تظهر قدرة السينما على تحقيق عالم بديل له تجاربه وعلاقاته المكانية والزمانية غير الممكنة. إن فيلمًا مثل"رحلة إلى القمر"(١٩٠٢) من إخراج جورج ميلييس يجسد تحول السينما كعالم غير ممكن، ويتألف من مؤثرات خاصة، إلى سينما"حول"عوالم غير ممكنة، تتمتع بصفات خاصة. ولم يتم إلا فى فترة لاحقة اكتشاف أن القدرة الأونطولوجية للسينما على خلق الخيال يمكن وضعها فى حكايات فانتازية خيالية، ليتم استغلالها اقتصاديًا فى أنماط أطلق عليها مصطلح"الفانتازيا". وفى الوقت ذاته، وداخل التيار السائد للأفلام الأكثر شيوعا التى تستخدم فى العادة العديد من التقنيات الفنية ذاتها التى تستخدمها الأفلام الفانتازية أيضًا – فإن عنصر الخدع يتم إخفاؤه.

ومن الجدير بالتساؤل فى هذا السياق هو السؤال حول بعض أنماط الأفلام، حيث تسود العناصر غير الطبيعية، مثل الأفلام الطليعية وأفلام التحريك والأفلام الموسيقية والملاحم التى تقتبس موضوعاتها – على سبيل المثال – عن الكتاب المقدس، فهى الأنماط التى يتم إدخالها فى العادة تحت تصنيف نمط أفلام الفانتازيا، والإجابة على هذا التساؤل تكشف بوضوح عن الطريقة التى تعمل بها السينما، ودور مفهوم النمط فى إرساء توقعات محددة لدى المتفرج.

ففى حالة الفيلم الطليعى والفيلم التجريبى هناك سبب محورى، حيث إن الأفلام التى يتم صنعها بشكل فردى ومستقل خارج حدود العالم التجارى لنظام الأستوديو، ولهذا فهى لا تتلاءم مع تطور تقاليد النمط التى يشارك فيها المنتجون والمتفرجون، وهى تميل أيضا إلى أن تنتمى إلى دائرة ينظر إليها باعتبارها ثقافة"رفيعة"أكثر من كونها ثقافة شعبية أو جماهيرية. وإن النقاط المرجعية فى فهم هذه الأفلام تكمن فى الحركات الفنية مثل التعبيرية السيريالية أكثر من فهمها من خلال الأنماط الفيلمية.

إن الأحداث والعوالم الفانتازية التى يتم خلقها فى هذه الأفلام – على نحو ما صنع الشاعر والفنان الفرنسى جان كوكتو – هى فى جانب منها تشبه الفانتازيا – كما فى فيلم"الجميلة والوحش"(١٩٤٦) – عندما تكون هناك بعض الموتيفات التى تصنع الفيلم إلى جانب نمط سينمائى غير سابق الوجود مثل الحدوتة. لكن الأهم أيضا هو أن الأفلام الطليعية تميل – مثلما كانت تصنع الأفلام الأولى– إلى التركيز بدرجة أقل على خلق عوالم وأحداث فانتازية"فى"السينما، ولكنها تميل إلى توجيه المتفرج إلى الجاذبية الفانتازية الموجودة فى جوهر السينما.

كما أن فيلم التحريك لا يندرج تحت هذه الأنماط، إلا إذا كان يعتمد – مثلما هو الحال فى "رحلات جاليفر" (١٩٣٩) – على مادة مرتبطة مسبقا بهذه الأنماط. وأفلام المغامرات الفانتازية مثل "كينج كونج" (١٩٣٣) و"الرحلة السابعة لسندباد"(١٩٥٨)، وأفلام الخيال العلمى مثل "الوحش القادم من عشرين ألف فرسخ" (١٩٥٣)، تستخدم المؤثرات الخاصة وتضعها فى مقدمة اهتمام الجمهور لكى تصنع نوعا من تحريك النماذج، ولكنها تضع ذلك فى سياق من عالم ذى أبعاد ثلاثة يشبه كثيرا العالم الذى نعيش فيه، أو على الأقل تحتوى على نوع من الإتساق فى القواعد التى تحكم سحرها، لكى تصور وحشا ينتمى إلى ما قبل التاريخ، أو جيشا من الهياكل العظمية، ينظر إليها المشاهد باعتبارها أمورا شديدة الخصوصية وغير قابلة للتصديق. إننا فى فيلم التحريك نرى كل شىء ينتهك المعايير الواقعية، حيث إن المادة الفانتازية للفيلم تبدأ من تلك الواقعية الخاصة التى

يتم انتهاكها عندما يتحرك الوحش من بين الأنقاض، أو يعود الموتى إلى الحياة، أو يدخل المسافر عبر المكان والزمان إلى عالم جديد. وبدون هذه البداية التى تقوم على تأسيس عالم واقعى ثم الخروج عليه فى الأجزاء اللاحقة من الفيلم، فإن العناصر الفانتازية للعالم المتخيل والمؤثرات الخاصة التى تجعل هذا العالم الفانتازى مرئيا لن تقوم على أساس معيارى، وهو الأساس الذى تقوم عليه هذه الصفات الفانتازية وخصوصيتها.

وعلى الرغم من أنه كان هناك العديد من الأفلام الموسيقية الفانتازية شديدة الجماهيرية، مثل "ساحر أووز" (١٩٣٩) و"ميرى بوبينز" (١٩٦٤)، فإن الأفلام الموسيقية بشكل عام ليست فانتازيا. إن الناس لايسيرون فى العالم بالطبع لينفجروا فجأة فى الغناء والرقص بلا توقف، كما أنه ليس هناك أوركسترا خفى يصحبهم عندما يفعلون ذلك، لكن عالم الفيلم الموسيقى يكون مع ذلك عالما مستحيلا وإن لم يكن عالم فانتازيا. فالفيلم الموسيقى يحقق تأثيراته المبهرة بوقوفه على أرض الواقع الحقيقى، بينما تظل عواطف الشخصيات – برغم التعبير عنها بشكل مبالغ فيه – مرتبطة بالمواقف المعتادة. إن الفيلم الموسيقى يميل إلى العاطفة الإنسانية التقليدية، والسلوك الفيزيقى المعتاد، أكثر من ميله للأحداث الفانتازية والمؤثرات السينمائية الخاصة التى تميز السينما، والتى تتجاوز حدود تجربة الحياة اليومية.

كما أن الفيلم الملحمى الذى يستمد موضوعه من الكتاب المقدس يستحق الذكر هنا، حيث إنه نمط يعتمد على تصوير شخصيات ذات صفات غير ممكنة من الناحية الواقعية، كما أنها تتجاوز الحدود الإنسانية، بالإضافة إلى أن الفيلم الملحمى يستخدم المؤثرات الخاصة لتصوير الأحداث التى تمثل "المعجزات". إن قوة شمشون التى تتجاوز الإنسان العادى تجعل جدران المعبد تتداعى فى فيلم "شمشون ودليلة" (١٩٤٩)، كما أن موسى يقسم البحر الأحمر فى "الوصايا العشر" (١٩٥٦)، وهذه الأحداث الخاصة يتم تصويرها بشكل مجسد داخل سياق عالم ممكن تصديقه (على الرغم من أنه ليس دقيقا من الناحية التاريخية) . ومع ذلك فإن هذه الأنواع من الأفلام لا تعتبر "فانتازيا"، وليس السبب المباشر هنا هو المضمون الذى يجعلها مختلفة، حيث إن أفلام الرعب تقوم فى العادة وبشكل صريح بالاستعارة من

المعالجات الروحية والدينية، كما أن أفلام الفانتازيا (على الرغم من كونها معالجة دنيوية) تقوم بتصوير الشيطان أو الملائكة بين شخصياتها، لكن هناك تقليدا سائدا فى الثقافة الغربية يميز بين الفانتازيا والمعجزة، وأحداث الكتاب المقدس تميل إلى أن تكون غامضة من الناحية الواقعية فى معجزاتها. كما أن الأحداث الخاصة والمؤثرات الخاصة يتم تذوقها على نحو غامض أيضا، فهى تتجسد ويتم استيعابها على أنها حقيقة تاريخية وحكاية رمزية فى آن واحد، لكنها ليست فانتازيا.

فيلم الرعب، فيلم الخيال العلمى، فيلم المغامرات الفانتازية

فى الولايات المتحدة وبريطانيا، فإن الأنماط التى يتم تحديدها وإنتاجها والإعلان عنها واستهلاكها جماهيريا باعتبارها من نمط أفلام الفانتازيا هى قليلة بشكل ما، وهى أفلام الرعب، وأفلام الخيال العلمى، وأفلام المغامرات الفانتازية (التى تتضمن الروايات الفانتازية) . والحدود بين هذه الأنواع ليست قاطعة على الإطلاق، كما أن بعض الأفلام تنتمى إلى نوعين أو أكثر منها (على سبيل المثال، هل نصنف فرانكشتين على أنه ينتمى إلى عالم الرعب أم إلى عالم الخيال العلمى ؟ وهل فيلم "عشرون ألف فرسخ تحت الماء " فيلم خيال علمى أم فيلم مغامرات فانتازية ؟). لكن كلا من الثلاثة أنماط له جوهره المميز وهويته المحددة بالمقارنة مع النمطين الآخرين، وعلى الرغم من أن تحديد الاختلاف بين هذه الأنماط الثلاثة يبدو أحيانا نوعا من الاختزال، ومفتوحا للعديد من الاستثناءات والاعتراضات، فإن هذا التفريق لا يخلو من فوائد.

فمن ناحية الموضوعات، وبينما تتقيد الأنماط الثلاثة باهتمامها بحدود ما يعتبره المرء حقيقة واقعية تخضع للقانون الطبيعى، وإمكانات الحصول على المعرفة التى تتجاوز ما نعتبره حقيقة، فإن فيلم الرعب خلال عصر الأستديو يتميز بشكل عام بتجسيد الرغبة فى التحرك فيما وراء "العالم المعلوم"، الذى يتم تصويره فى الفيلم على إنه انتهاك يستحق العقاب. وكما تقول بعض سطور "العهد القديم" فإن "هناك أشياء ينبغى على الإنسان ألا يعرفها"، وهو ما يتردد عبر هذا النمط، فإن تخطى حدود السماح بمعرفته وانتهاكه هو القوة الدافعة وراء السرد فى هذا

النمط. أما فيلم الخيال العلمى، حتى عندما يهتم السرد فيه بنوع من العلاقة بأشياء مثل غزو الكائنات الخارجية أو المخلوقات المتوحشة الضخمة، فإنه يمد حدود المعرفة التجريبية المعاصرة على نحو أكثر تفاؤلا، والدافع داخل هذا النمط تجاه"المجهول"يتميز بالرغبة فى المعرفة والإمكانية المحدودة لإشباعها، كما أنه يتم شحنه بتلك العاطفة من الإشباع المؤجل، الذى يظل يحتوى على إمكانيات لانهائية وتقدمية.

وهكذا فإن شعار التليفزيون لمسلسل "رحلة فى الفضاء" : "أن تذهب بجرأة إلى حيث لم يذهب إنسان من قبل"، يردد أصداء التفاؤل التجريبى و التكنولوجى وانفتاحهما، اللذين يتجاوزان فى النهاية أية مخاوف من عبورهما. أما فيلم المغامرات الفانتازية فهو يمتد بحدود المعرفة التجريبية بطريقة سردية أخرى، كما أنه لا يقوم من خلال الاستقراء بمد هذه الحدود (كما فى فيلم الخيال العلمى)، لكنه يقوم بأن يحل محل هذه الحدود، والدافع فى الحكايات الفانتازية هو الرغبة والسحر، كما أن الحدث السحرى هو الوقود المحرك لها، وتحقيق الرغبة هو المشكلة المؤجلة والنهاية السعيدة فى وقت واحد.

إن التمييز بين الأنماط فى علاقة موضوعاتها ببعضها البعض بالنسبة للاهتمامات المعرفية، والقوى المحركة للسرد فيها يتيح للمرء أن يقول إن فيلم الرعب يناقش ما نعتبره قانونا"طبيعيا"، كما أن فيلم الخيال العلمى يجعل هذا القانون ممتدا، لكن فيلم الفانتازيا يقوم بتعليق أو إيقاف هذا القانون لفترة من الزمن. وإن فى إطلاق تلك الوحوش التى تبدو كأنها بديل لنا أو تعبير عن "الأنا الأخرى"، وعن طريق قمع هذه الوحوش، فإن فيلم الرعب يؤكد أن انسجام معرفتنا التجريبية ورغباتنا الشخصية ليست إلا أمورا مستحيلة التحقيق، وأن الواحد منها يقع دائما تحت رحمة الآخر. على النقيض فإن فيلم الفانتازيا لا يؤكد فقط إمكانية انسجام أو تآلف المعرفة التجريبية والرغبات الشخصية، لكنه يحقق تلك الرغبة أيضا. إن العالم الاجتماعى بقانونه "الطبيعى" ليس متنافرا مع عالم السحر والرغبة. أما فى فيلم الخيال العلمى، فباعتباره أكثر الأنماط الثلاثة اعتمادا على الواقع التجريبى، فإنه

يرى هذا الانسجام بين المعرفة التجريبية والرغبة الشخصية على أنها ممكنة، لكنه يؤكد على أن تحقيقها ليس فى نهاية الأمر إلا تحقيقا جزئيا يعتمد على التطور فى التقنيات، بالإضافة إلى مدى منطقية الرغبة الشخصية.

إن فيلم الرعب يبدو أنه أكثر الأنماط الثلاثة علاقة بالحياة، فإن بؤرته تميل لخلق تساو بين اللاعقلانية فى وجود الوحش، واللاعقلانية فى مسألة التحلل وتغير الأجساد الإنسانية (على الرغم من أنه فى أواخر عصر الأستوديو والفترة اللاحقة أصبح فيلم الرعب يميل إلى عدم المباشرة فى مسألة تحولات الأجساد ليقوم بالتركيز على التحولات النفسية) . وفى السرد التقليدى لأفلام مثل "دكتور جيكل ومستر هايد" أو "الرجل الذئب" (١٩٤١)، فإن الأبطال ينقسمون إلى اثنين، كما أن النمط يركز على التحول من حيوان إلى إنسان وبالعكس، وكأنه يقول إن "الحيوان داخل الإنسان، والإنسان داخل الحيوان" وباهتمامه بتحلل الأجساد والنفوس، فإن فيلم الرعب يدور حول تحطيم العالم والكائنات وهويتها، أما فيلم الخيال العلمى فإنه يقوم بالتركيز على الجانب التكنولوجى، كما أنه يهتم بالتحول الذى يدور حول فكرة "الشبح داخل الآلة، والآلة داخل الإنسان".

إن تجسيداته للذكاء الاصطناعى والغريب عن عالمنا، مثل روبى الإنسان الآلى فى فيلم "الكوكب المحظور" (١٩٦٥)، أو ميتالونانز ذى الجبهة العالية فى فيلم"هذه الأرض الجزيرة" (١٩٥٤)، تتيح لنا أجسادا تم تشكيلها عن طريق التكنولوجيا، وهى الأجساد التى كانت فى عصر الأستوديو تتألق بنوع من الأمل والتهديد معا، لكونها تتمتع بالعقلانية الجذابة، وإن كانت بلا قلب. وحتى الأحداث التى تحدث فى هذا النمط، مثل استيقاظ الوحوش وتحولاتها (وهى فى العادة كائنات بدائية)، فإن يقظة الوحوش ذاتها ترتبط بالتقنيات، كما أن حلها يأتى من خلال التقنيات أيضا. وبتأكيدها على اكتشاف عوالم جديدة وبناء تقنيات جديدة، فإن أفلام الخيال العلمى تدور حول صنع العالم أو بنائه. وفى النهاية فإن فيلم الفانتازيا هو أكثر الأنماط تعلقا بطبيعة الإرادة، وإرادة الطبيعة، وإن هذا التحول بين الطبيعة والإرادة يخلق تطابقات مرئية بين العالم الفيزيقى والعالم الذاتى، كما أنه يقدم لنا

أجسادا إنسانية مثالية وكلاسيكية، التى يمكن أن تتحول أو تنتقل بإرادتها، سواء بالبساط السحرى كما فى"لص بغداد"(١٩٤٠) أو من خلال الإعصار كما فى"ساحر أووز"(١٩٣٩)، أو بقوة الحب كما فى"بورتريه جينى" (١٩٤٨)، أو "باندورا والهولندى الطائر"(١٩٥١) . وبذلك القدر من السهولة الطبيعية التى يستخدم بها فيلم الفانتازيا السحر السينمائى لكى ينقل ويحول الكائنات الإنسانية، وبذلك فإنه يدور حول صنع الذات، وفى الحقيقة فإنه يجسد تلك الاختبارات الشخصية – أو الذات – لكى تنتقل من التجربة الفيزيقية إلى التجربة الروحية.

كما أن الثلاثة أنماط تختلف أيضا فى الأسلوب الذى تقوم من خلاله بالتفاعل مع المتفرج، فكل نمط منها يتوجه إلى نوع مختلف من الجمهور أو إلى عنصر مختلف داخل قطاع من الجماهير، ففيلم الرعب يتوجه فى الأساس إلى المتفرج بشكل عاطفى وحسى، كما أن هدفه يبدو أن يثير فينا الخوف والاشمئزاز حتى يقف شعر رؤوسنا أو حتى نغمض أعيننا، أما فيلم الفانتازيا فيهدف إلى أن يجعلنا نرتبط به على نحو معرفى وحركى، كما أنه يجعلنا أكثر وعيا بالجهد والفعل الإنسانيين، ويجعلنا نشعر بالإنجاز ومرونة الحركة. أما فيلم الخيال العلمى فهو يميل إلى جعلنا نرتبط معه على نحو معرفى وبصرى، فهو يجعلنا أكثر قدرة على التفكير، ويبعث فينا قدرتنا على الدهشة. وأيا كانت هذه الاختلافات، فإن الثلاثة أنماط الفانتازية تشترك فى مشروع عام، هو الذى حدث بشكل أكثر قوة وتماسكا خلال عصر الأستوديو فى هوليوود واستمر حتى اليوم، هذا المشروع هو فى وقت واحد مشروع شاعرى وثقافى (أو أيديولوجى) وصناعى (أو تجارى) .

إن المشروع الشاعرى فى أنماط فيلم الرعب والخيال العلمى والفانتازيا هو تخيل هذه العوالم والكائنات التى تتجاوز حدود معرفتنا التجريبية المعتادة والتفكير المنطقى، وتجعل هذه العوالم مرئية لنا داخل سياق السرد لكى نراها بنوع من الواقعية المعيارية، وتلك العوالم تستقر فى الحقيقة فى أكثر كوابيسنا رعبا، أو فى أحلامنا الطوباوية أو فى رغباتنا الواعية. والأنماط الثلاثة جميعا تهتم بحدود المعرفة، وبالقدرة الإبداعية على صنع – أو عدم صنع، أو إعادة صنع – العالم

والهوية الإنسانية، وبهذا فإن هذه الأنماط تحكى قصصا حول ما هو غير مجسد وغير مرئى فى وجودنا اليومى أو فى سياق ظروف معرفتنا التاريخية، وهى تجعل هذه القصص مجسدة ومرئية كما لو أنها تؤكد إيماننا بأن مثل هذه القصص موجودة فى مكان ما. إن فيلم الرعب خلال عصر الأستوديو يعطى شكلا فيزيقيا ووجودا مجسدا للأفكار الميتافيزيقية حول الروح والشر الأخلاقى، فالوحش الذى تم تخليقه فى"فرانكشتاين"يمثل الذات البدائية غير المتسقة التى نراها فى جسده الذى تم تجميعه من عدة شذرات لكائنات أخرى. إن فيلم الخيال العلمى يحقق وجودا مجسدا للمكان والزمان غير المرئيين فى الماضى أو فى المستقبل، مثل الماضى فى عصور ما قبل التاريخ الذى يتم تخيله وتحقيقه من خلال النماذج المصغرة (الماكيتات) المرنة التى يمكن أن تتحرك لكى تجسد الديناصورات فى"العالم المفقود" (١٩٢٥)، كما أن المستقبل المجهول يمكن رؤيته من الفضاء الخارجى أو من فوق سطح القمر المتغضن فى فيلم "المحطة الأخيرة هى القمر" (١٩٥٠). أما فيلم المغامرات الفانتازية فيجسد لنا ولشخصياته تلك الرغبات غير الملموسة والتحولات فى الشخصيات، وهكذا فإنه يقوم بتجسيد الرغبة فى الحياة الأبدية والحب والسلطة فى فيلم "هى" (١٩٣٥و١٩٦٥)، والتجسيد الحقيقى للإرادة والرغبة فى فيلم "الرجل الذى استطاع أن يصنع المعجزات" (١٩٣٧)، والعلاقات المجسدة بين الكائن الإنسانى المرئى وصورة البورتريه الخاصة به فى فيلم"صورة دوريان جراى"(١٩٤٥) .

وهكذا فإن أنماط فيلم الرعب، والخيال العلمى، والفانتازيا، تحاول أن تصور بشكل حرفى تلك الأشياء التى تراوغ وتهرب من المعرفة الشخصية والاجتماعية والمؤسساتية، كما تهرب من السيطرة والتحكم فيها، وعندما تجعل هذه الأفلام من اللامرئى مرئيا فإنها تقوم باحتوائه والتحكم فيه. إن هذا الاحتواء هو مشروعها الثقافى المشترك، لتؤكد – من ناحية – الإقرار والرغبة بأن هناك شيئا لا حدود له وقابلا للتحول خارج حدود الوجود الحاضر، كما أنها تؤكد – من ناحية أخرى – الحاجة للسيطرة الاجتماعية والإسقاط المؤسساتى على تلك الأشياء. وهكذا بينما تتحدى وتنتهك هذه الأنماط ذلك الرضا الذاتى الكامن فى أعماقنا بالقانون

والممارسات التى تتيح المقدمات المنطقية للمعرفة التجريبية ومفهومنا الخاص عن الواقع، فإنها فى الوقت ذاته تدعم وتحافظ بشكل متحفظ على هذه القوانين والممارسات لتؤكد نوعًا من معايير الأمان الشخصية والاجتماعية، وضرورة وجود اليقين والاستقرار فى النهاية. علاوة على ذلك، فمن أكثر المفارقات وضوحًا هو أن كل الأفلام الفانتازية تدعو (حتى عندما تتحدى) إلى الحفاظ على أيديولوجيا التنوير والعلم التجريبى الوضعى الذى تطور من نظام القيم داخل هذه الأيديولوجيا، بكلمات أخرى فإن مشروع الفانتازيا فى السينما هو تحويل غير المادى، والذاتى، إلى مادة موضوعية مجسدة ومرئية، وهكذا فإنها تقوم بجعلها واقعية (أو أنها تجعلها ممكنة التحقيق) . إن هذا النزوع الثقافى إلى الموضوعية، وإلى كل ماهو مجسد على نحو فيزيقى، وإلى الرؤية كطريقة لمعرفة العالم، يتلاءم تمامًا مع الطبيعة التكنولوجية والأهداف التجارية للسينما كصناعة.

وخلال سنوات عصر الأستوديو (وما بعدها أيضًا) فإن"المشروع"الصناعى المشترك لكل أفلام الفانتازيا كان بالطبع هو إنتاج سلع مربحة من الناحية التجارية. ويؤكد ريك ألتمان أن تأسيس شكل نمطى مستقر وناجح (وكذلك اللغة الخاصة به) يعتمد على"اكتشاف أرض مشتركة بين القيم الشعائرية والطقسية لدى الجمهور والالتزامات الأيديولوجية لدى الصناعة"، بالإضافة إلى"تكييف رغبات الجمهور مع اهتمامات الشركات". وبالنسبة لكل الأنماط الثلاثة وتقاليدها، فإن الأرض المشتركة التى تربط بين رغبات الجمهور (فى أن يرى ما هو مرئى) واهتمامات الشركات (لكى تبيع أفلامها) هى اعتماد هذه الأنماط على المؤثرات الخاصة، ومن خلال هذه لمؤثرات، التى تتبع دائمًا من آخر ماتوصلت إليه اكتشافات فإن أنماط الرعب والخيال العلمى والفانتازيا تستطيع أن تلبى رغبة الجمهور فى أن يتحول اللامرئى إلى مرئى، فى نفس الوقت الذى تستطيع فيه أن تلبى الالتزام الأيديولوجى بالصناعة بالاحتفاظ برغبة الجمهور تجاه السينما ذاتها، وفى أنماط الفانتازيا يميل الخيال إلى أن يصبح مجسدًا ومرئيًا على نحو حرفى.

الجذور والتأثيرات

مثل معظم الأنماط الفيلمية، فإن أفلام الفانتازيا هى جزء من التاريخ الثرى الذى يمتد قبل السينما وبعدها، من خلال الحكايات الفولكورية والحواديت والأساطير والملاحم ورومانسيات الفروسية، والأدب القوطى والرومانسى والطوباوى، بالإضافة إلى فن التصوير التشكيلى والمسرح. علاوة على ذلك فإن أنماط الفانتازيا – بالإضافة إلى استخداماتها الثقافية – تنعكس فى وتتأثر بالأحداث التاريخية والسياق المنطقى العقلانى للتاريخ.

لذلك فإن فيلم الرعب فى عصر الأستوديو كان بلورة لتأثيرات تتضمن الحكايات الفولكلورية من أوروبا الشرقية حول مصاصى الدماء والرجال الذئاب، بالإضافة إلى الحواديت من جزر الكاريبى حول الأرواح الشريرة، والأعمال الأدبية مثل"فاوست"لجوته، وحكايات أودلفو الخامضة"لآن ردكليف، و"فرانكشتاين"لمارى شيلى، و"دراكيولا"لبرام ستوكر، و"دكتور جيكل ومستر هايد"لروبرت لويس ستيفينسون، وأيضًا التصوير التشكيلى التعبيرى الألمانى، والديكور المسرحى التعبيرى الذى دخل إلى السينما الأمريكية مع هجرة السينمائيين الألمان إلى هوليوود منذ منتصف العشرينيات.

لقد تم استيعاب هذه التأثيرات وتطويرها بالعديد من الطرق، تبعًا للفرص الاقتصادية المتاحة، فبشكل عام فى الثلاثينيات والأربعينيات كانت الشركات الهوليوودية الأربع الكبرى – باراماونت ومتروجولدوين ماير والقرن العشرون فوكس ووارنر – قد هجرت نمط فيلم الرعب، وتركت مكانه فى السوق لكى يقوم المنافسون باستغلاله. وفى أواخر الثلاثينيات كانت شركة يونيفرسال هى الرائدة فى مجال فيلم الرعب كنمط قليل التكاليف، وذلك من خلال فيلم "دراكيولا" (١٩٣١) لتود براونينج، الذى قام ببطولته بيلا لوجوزى فى دور دراكيولا، بالإضافة إلى فيلم "فرانكشتاين" (١٩٣١) لجيميس ويل من بطولة بوريس كاربوف فى دور الوحش، ولقد قام ويل أيضًا بصنع فيلم "البيت المظلم القديم" (١٩٣٣) و"عروس فرانكشتاين" (١٩٣٥) . ثم جاءت الأربعينيات حيث قامت وحدة فال ليوتون لدى

شركة "آر. كيه. أوه" بقفزة جديدة فى هذا النمط مع فيلمى "الناس القطط" (١٩٤٢) و"لقد سرت مع روح شريرة" (١٩٤٣) اللذين أخرجهما جاك تورينه، بالإضافة إلى فيلم مارك روبسون "جزيرة الموتى: (١٩٥٣) وأفلام أخرى. وإن دورًا مماثلاً قامت به فى بريطانيا شركة أفلام هامر فى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات، والتى كانت تعتمد على مواهب مثل تيرانس فيشر لتقديم أفلام مثل"لعنة فرانكشتاين" (١٩٥٧) و"رعب دراكيولا" (١٩٥٨) و"المومياء" (١٩٥٨) و"لعنة الرجل الذئب"(١٩٦١) .

أما أفلام المغامرات الفانتازية فقد اعتمدت بشكل رئيسى على الحواديت والحكايات الفولكلورية، التى تحتشد برحلات البحث عن أشياء منشودة، والتحولات بين الكائنات، والرقى والتعاويذ السحرية، بالإضافة إلى الأساطير الإغريقية والنوردية (الشمالية) . والأساطير حول الأرواح والأشباح وحوريات البحر، والقصائد الملحمية مثل الأوديسا، وبيولف، والملاحم الرومانسية التى تدور حول عالم الفروسية، والمغامرات الفانتازية بحثًا عن عالم مفقود مثل رواية"هى"من تأليف رايدر هاجارد، والكلاسيكيات الأدبية الجماهيرية مثل"ترنيمة الكريسماس"من تأليف ديكنز، أو "أليس فى بلاد العجائب" من تأليف كارول، و"ساحر أووز" من تأليف فرانك باوم، بالإضافة إلى الكوميديات المسرحية مثل"روح مبتهجة"من تأليف كوارد. ولقد تم استغلال المتخصصين الموهوبين فى مجال تحريك النماذج مثل ويليس أوبرايان فى أفلام مثل "العالم المفقود" (١٩٢٥) و"كينج كونج" (١٩٣٣)، وكذلك تلميذه راى هارى هاوزن فى فيلم "جيسون والمغامرون" (١٩٦٣) ولقد أصبح هؤلاء المتخصصون هم العنصر الأكثر أهمية بالنسبة لتحقيق الخيال الروائى الذى تظهر فيه الديناصوارات والتنانين والغوريلات العملاقة وحيوانات الميدوزا الخرافية وجيوش الهياكل العظمية.

وأخيرًا فإن نمط الخيال العلمى هو أكثر هذه الأنماط اهتمامًا بعلاقتنا مع التقنيات، وهو أكثرها معاصرة من ناحية التذوق. ويعتمد هذا النمط على تقاليد العالم الطوباوى (أو المدينة الفاضلة)، وعلى الأدب القوطى والرومانسى والروايات

ذات الرؤى المستقبلية مثل روايات جون فيرن وإتش.جى.ويلز، وعلى أدب المغامرات والابتكارات الذى يتجسد فى الخيال الشعبى حول رجال حقيقيين مثل توماس إديسون، أو خياليين مثل توم سويفت، وهى المغامرات والابتكارات التى تم التعبير عنها فى الثلاثينيات مع ازدهار الصحافة الشعبية واهتمامها بالعلم والتكنولوجيا، وظهور مجلات شهرية متخصصة فى نشر روايات الخيال العلمى القصيرة. ومثل فيلم الرعب، فإن فيلم الخيال العلمى أصبح النمط المفضل لدى الشركات، كنتيجة لنوع من الترتيب الهرمى لأهمية هذه الشركات، وهو الترتيب الذى يحدد نوع الأفلام التى تطمح إحدى هذه الشركات لصنعها، أو"تتنازل"شركة أخرى لكى تصنعها، كما يعتمد الأمر كذلك على وجود المتخصصين القادرين على صنع مثل هذا الأفلام. ولم تكن شركة يونيفرسال مشهورة بصنع أفلام باهظة التكاليف، لذلك فقد تخصصت فى إنتاج أفلام الأنماط، مثل فيلم الرعب فى الثلاثينيات، وفيلم الخيال العلمى فى الخمسينيات. وداخل هذا السياق فإن مخرج أفلام الخيال العلمى جاك أرنولد ظهر كرائد فى هذا التخصص، استطاع أن يخلق العديد من الأفلام قليلة التكاليف بالأبيض والأسود، مثل"لقد جاء من الفضاء الخارجى"(١٩٥٣) و"الرجل المنكمش بشكل لا يصدق"(١٩٥٧)، والتى تعتبر اليوم من كلاسيكيات هذا النمط. أما فى شركة باراماونت التى كانت تعتبر من الشركات التى كانت تنتج أفلامًا محترمة عالية التكاليف، فلقد تمتع لديها فيلم الخيال العلمى على الرغم من ذلك ببوع من الأفضلية؛ حيث قام المنتج جورج بال – الذى كان مهتمًا بهذا النمط – بصنع أفلام كبيرة التكاليف وبألوان تكنيكلر، مثل "عندما تصادمت العوالم" (١٩٥١) و"حرب العوالم"(١٩٥٣) .

تنويعات عالمية

قامت الهويات القومية والتاريخ الوطنى فى بلدان العالم المختلفة بالتأثير على تحديد وتعريف أنماط الفانتازيا وجماهيريتها، سواء داخل أو خارج سياق الأستوديو. ولقد قام سيجفريد كراكاور– صاحب إحدى أهم نظريات السينما – فى عام ١٩٤٧ بالإشارة إلى أن عددًا كبيرًا من أفلام الرعب والفانتازيا الألمانية التى صنعت فى العشرينيات كانت تعبيرًا مرضيًا عن رعب الأمة من الفوضى السياسية والاقتصادية، وما تلى ذلك من تعرض الأمة للفاشية خلال حقبة فايمار. كما لم يكن محض مصادفة أن عددًا كبيرًا من أفلام الفانتازيا الرومانسية قد تم صنعها فى أمريكا وبريطانيا قبل وبعد الحرب العالمية مباشرة، و كان العديد من هذه الأفلام مثل "هنا يأتى مستر جوردان" (١٩٤١) و"رجل يدعى جو" (١٩٤٣) و"مسألة حياة أو موت" (١٩٤٦) – وهذا الفيلم الأخير يحمل اسمًا أمريكيًا"درجات السلم الصاعد إلى الجنة"– كانت هذه الأفلام تدور حول رجال قد ماتوا، لكنهم منحوا فرصة "فانتازية" ثانية لكى يقوموا بحل الأزمات الأخلاقية والعاطفية التى تركوها وراءهم. كما أن هناك علاقة تاريخية واضحة بين اهتمام الجماهير وخوفها من الطاقة الذرية، وتقدم تقنيات الكومبيوتر فى الولايات المتحدة، وبين ظهور أفلام الخيال العلمى خلال أوائل الخمسينيات، بالإضافة إلى العلاقة بين سيناريوهات هذا النمط حول غزو كائنات غريبة من الفضاء الخارجى، وبين أيديولوجية الحرب الباردة.

وبالمثل فإن ازدهار فيلم الخيال العلمى اليابانى خلال العقد التالى لنهاية الحرب العالمية الثانية، ظهر فى هيئة "جونجيرا" ("جودزيلا ملك الوحوش – ١٩٥٦") الذى يدوس بقدمه مدينة طوكيو. لقد كان الفيلم يؤكد على تصوير رعب هيروشيما وناجازاكى، كما كان أيضا علامة فارقة فى علاقات التطبيع الاقتصادى المتزايدة بين الولايات المتحدة واليابان. وما تلى ذلك من تحول الوحش "جودزيلا" إلى كائن صديق ولطيف – حتى إنه يبدو أقرب إلى دمية دب أكثر من كونه وحشا

من الزواحف – لا يعكس فقط علاقات التطبيع بين الولايات المتحدة واليابان لكنه يؤكد أيضا تحول اليابان من ضحية للتقنيات المتطورة، لكى تصبح إحدى قوى العالم الكبرى فى مجال التقنيات عالية التطور.

وفى بريطانيا كان ازدهار شركة أفلام هامر، التى بدأت بفيلم"لعنة فرانكشتاين" (١٩٤٧)، بالإضافة إلى إحياء التقاليد القوطية الإنجليزية خلال عقد الخمسينيات، كان هذا الإزدهار يعود إلى قرار الصناعة السينمائية استثمار القصص والشخصيات التى كان الجمهور قد ألفها عندما"سبق بيعها"للجمهور. لكن جماهيرية إحياء شركة أفلام هامر لفرانكشتاين ودراكيولا والرجل الذئب كان لها علاقة كبيرة بممارسات الرقابة فى ذلك الوقت، فقد كان التعلق بالتقاليد الأدبية، ومواضعات النمط والأزياء والديكورات التاريخية، من الأشياء التى سمحت لأفلام الرعب القوطية التى أنتجتها شركة أفلام هامر بأن تستغل النزعة الحسية"الجنسية"، والسادية، التى لم تكن مقبولة فى الأنماط الأكثر واقعية.

وعلى الرغم من أن الفانتازيا كانت أحد عناصر صناعات السينما القومية فإنها لم تتبلور فى نمط محدد مميز، وعندما كان يحدث ذلك، فإن الأسباب كانت تتعلق بالعديد من العوامل الثقافية والاقتصادية، فأفلام "المخلوقات المتوحشة" اليابانية خلال الخمسينيات هى فى جانب منها رد فعل وطنى لصدمة هيروشيما، وانعكاس للرغبة فى استعادة الاقتصاد الوطنى، لكنها كانت أيضا فى جانب آخر نوعا من المحاكاة للأفلام الأمريكية، كما أنه كان يتم إنتاجها فى العادة عن طريق الإنتاج المشترك من أجل السوق الأمريكية واليابانية. فى الوقت ذاته كان صناع السينما اليابانيون يسيرون ببطء وثقة فى اكتشاف التقاليد القومية الخاصة حول قصص الأشباح، فى أفلام مثل فيلم "أوجيستو مونوجاتارى" (١٩٥٣) من إخراج كينيجى ميزوجوشى، وفيلم "أوهام" (١٩٦٤) من إخراج ماساكى كوباياشى. وفى فرنسا أيضا، تم إنتاج العديد من الأفلام ذات العناصر الفانتازية خلال فترة السينما الصامتة، لكن أفلاما مثل "جنون دكتور توب" (١٩١٦) من إخراج جانص، و"باريس النائمة" (١٩٢٣) من إخراج كيلر، و"بائعة الثقاب الصغيرة" (١٩٢٧)

لرينوار، لا تنتمى لعالم الفانتازيا كنمط فيلمى، بقدر انتمائها إلى الحركات السيريالية والطليعية. وفى فترة لاحقة ظهرت بعض أفلام الخيال العلمى التى تم صنعها خلال الستينيات على أيدى فنانين مهمين ارتبطوا بحركة الموجة الجديدة، لكن هذه الأفلام كانت فى معظمها تقع خارج وضد تقاليد النمط (على الرغم من أنها تحمل ولاء وتحية لأفلام النمط التى كان قد تم إنتاجها فى هوليوود خلال عصر الأستديو) . ومن هذه الأفلام فيلم كريس ماركر"الرصيف" (١٩٦١)، وجان لوك جوادار "ألفافيل" (١٩٦٥)، وفرانسوا تريفو"٤٥١ فهرنهايت"(١٩٦٦)، وروجية فاديم"بارباريلا"(١٩٦٧)، و ألان رينيه "أحبك أحبك" (١٩٦٨)، وقد كانت جميعها أفلامًا شخصية لاتتطابق مع التيار التجارى السائد، كما أن استقبالها الجماهيرى لم يكن باعتبارها أفلامًا نمطية.

كما أن العناصر الفانتازية تركت تأثيرًا حيويًا على السينما فى المكسيك وأمريكا اللاتينينة، فى ذلك التقليد الذى تبلور فى"الواقعية السحرية"، وهو النمط الذى يجمع بين الأدب الأسبانى اللاتينى المعاصر، وتطويعه للعناصر الفانتازية داخل السياق الواقعى، بالإضافة إلى احتوائه على مضامين فلسفية وسياسية. ومن النماذج المعاصرة فى السينما الإسبانية الفيلم الجماهيرى "مثل الماء للشوكولاتة الساخنة" (١٩٩١) من إخراج ألونسو أراو، لكن هناك أعمالاً سابقة من نمط الواقعية السحرية، مثل فيلم روبرتو جافالدون "ماساريو" (١٩٥٩)، الذى يدور حول حطاب فقير يعقد اتفاقًا مع الموت، ومثل "الديك الذهبى" (١٩٦٤) لنفس المخرج، وهو الفيلم الذى يوجه انتقادًا عنيفًا للفقر والجشع، وخلال السنوات التى انحدر فيها نظام الأستوديو، فإن المكسيك – علاوة على إسبانيا وإيطاليا – كانت تتيح عمالة رخيصة للإنتاج المشترك مع أمريكا من أجل صنع أفلام الرعب التى كانت تتوجه للأسواق الأمريكية.

ومن الجدير بالذكر أن الاتحاد السوفيتى كان له تاريخه فى عالم الفانتازيا السينمائية، وهو التاريخ الذى يضع بين قوسين عقدى الثلاثينيات والسبعينيات، والذى سادت فيه النزعة الستالينية وتأثيراتها اللاحقة، كما تميز من الناحية الجمالية

بنزعة "الواقعية الاشتراكية"، التى كانت ترفض النزعة "الهروبية" والتدميرية التى تتيحها وسائل السرد الفانتازية. ومع ذلك فإن الأفلام الفانتازية ظهرت قبل هذه الفترة وبعدها، وهى الأفلام التى تعكس الاهتمام بالخيال العلمى، وتنظيم العلاقات التكنولوجية والاجتماعية الجديدة فى الاتحاد السوفيتى، وأيضًا الاهتمام بالاستخدام الانتقائى فى العناصر الفانتازية للحكايات الواقعية، ليس فقط لتحقيق تأثير شاعرى، ولكن أيضًا كنوع من التعليق الاجتماعى. وهكذا فإن أسطورة فيلم الخيال العلمى "إيليتا" (١٩٢٤) من إخراج بروتازانوف، و"شعاع الموت" (١٩٢٤) من إخراج كوليشوف، يمكن أن نراها فى فيلم "سولاريس" (١٩٧٢) من إخراج تاركوفسكى، كما أن أسطورة "زفينجورا" (١٩٢٨) من إخراج دوفشينكو و"الترسانة" (١٩٢٩) لنفس المخرج، وهما الفيلمان اللذان استخدما العناصر الفانتازية من أجل أهداف أسطورية وسياسية، يمكن أن نراها فى النقد السياسى الذى تحقق من خلال العناصر الفانتازية فى فيلم "الندم" (١٩٨١) من إخراج أبو لادزه.

إننا لا نزال حتى اليوم نفكر فى أفلام الفانتازيا باعتبارها تصنيفاً عامًا، لكنها تتضمن طيفًا واسعًا من الأفلام، تستطيع أن تتجاوز الأجيال والثقافات. ومع ذلك فإننا عندما ننظر إلى أنماط الفانتازيا، فإننا نعتمد على تلك السلع التى تم إنتاجها وتوزيعها وعرضها خلال عصر الأستوديو، التى تشكل معا تلك البناءات النمطية المعروفة، والتى نصفها بشكل عام كأفلام رعب وأفلام خيال علمى وأفلام مغامرات فانتازية، وتلك شهادة على قوة هذه الأنماط، وعلى قدرتها على أن تتحدث للجمهور فى شاعرية بصرية تتردد أصداؤها فى الأبعاد الفلسفية والأخلاقية العامة. التى ظلت باقية بعد زوال عصر الأستوديو الذى قام هو نفسه بخلقها.

كارل فرويند (١٨٩٠-١٩٦٩)

ولد كارل فرويند فى بوهيميا. وعاش طفولته فى برلين، وعندما بلغ الخامسة عشر تتلمذ لفترة قصيرة كصانع للأختام المطاطية، لكن ميوله الميكانيكية دفعته للالتحاق بشركة سينمائية كعامل للعرض. وخلال عامين تمت ترقيته لكى يصبح مصورًا سينمائيًا لأفلام قصيرة قبل أن يصبح مصور الجرائد السينمائية لشركة باتيه. ولقد كان مبدعًا وبارعًا وواسع الحيلة، حتى إنه صنع عدة تجارب فى الصوت المتزامن، كما صمم معملاً سينمائيًا لشركة"بلجراد"، وفى عام ١٩١١ تم تعيينه فى وظيفة المسئول الرئيسى عن تشغيل الكاميرا فى"اتحاد أستوديوهات تمبلهوف"، وهى الشركة التى أدت بعد ذلك إلى إنشاء شركة"أوفا".

وعند نهاية الحرب (العالمية الأولى)، كان فرويند قد أصبح أشهر المصورين السينمائيين فى ألمانيا. وبقدر ما يمكن أن ننسب الأفلام التى عمل فيها لمخرجيها، فإن لفرويند الكثير من الفضل فيها، بل فى ازدهار السينما الألمانية فى فترة ما بعد الحرب، فقد كان يقوم بلا كلل باكتشاف طرق لامتداد المجال التعبيرى للكاميرا، وهو ما أدى به إلى ابتكار أنواع جديدة من العدسات والفيلم الخام، كما كان رائدا فى مجموعة هائلة من تقنيات الإضاءة. و كانت طاقته الابتداعية أكثر اتساعًا من أن تظل مقيدة بالأسلوب السائد فى تلك الفترة فى التصوير داخل الأستوديو وحركة الكاميرا المكبلة والظلال الثقيلة. لذلك فإن المشاهد الخارجية التى تم تصويرها فى المواقع الحقيقية لفيلم مورناو"رجال المال والأعمال"(١٩٢٣) أعطت من خلال جهوده مظهرًا شديد النضارة والتألق.

إن أعمال فرويند تتضمن العديد من الأفلام المهمة فى العصر الذهبى للسينما الألمانية، مثل"الغول" (١٩٢٠) من إخراج فيجينر، و"ميكايل" (١٩٢٤) من إخراج دراير، و"منوعات"(١٩٢٥) لدوبون، و"متروبوليس"حيث استخدم فرويند كل

ما يملكه من المؤثرات الخاصة (خاصة عملية يوجين شوفتان التى كـان قـد تـم ابتكارها حديثًا، وتستخدم المرايا)، وذلك لكى يخلق المدينة المستقبلية الشاهقة كمـا تصورها فريتزلانج. و استمر تعاونه لفترة طويلة مع مورناو، حيث صنع له ثمانية أفلام كانت ذروة إنجازه فيها هو"الضحكة الأخيرة"(١٩٢٤)، حيث عمـل فرويند بشكل حميم مع مورناو ومع كاتب السيناريو كارل ماير، لكى يحقق درجـة غيـر مسبوقة من حركة الكاميرا. لقد كانت الكاميرا (غير المقيدة) تدور كالدوامة وتترنح فى مشهد البطل المخمور، كما هبطت الكاميرا فى مصعد وخرجت منه لتسير فـى بهو الفندق، محاكية خطوات البطل (كان فرويند يركب فوق دراجة الكاميرا إلـى صورة)، ثم تحلق الكاميرا من مستوى الأرض إلى نافذة عالية (هنا تنزلق الكاميرا على سلك هابطةً إلى أسفل، ثم تعرض اللقطة بطريقة عكسية) .

وكان النجاح الفنى لفيلم"الضحكة الأخيرة"هائلاً ومـؤثرًا حتـى إن فرويند حصل على وظيفة مدير إنتاج فى شركة فوكس فى أوروبا، كما أنـه قـام بعـدة تجارب قصيرة فى عالم السينما التجريبية كمنتج وكشريك فى الكتابة، فـى أفـلام والتر روتمان التجريبية مثل"برلين سيمفونية مدنية"(١٩٢٧) . ومن أجل هذا الفـيلم ابتكر فيلمًا خامًا شديد الحساسية للتصوير فى الـضوء المتـاح. وفـى محاولتـه لاستخدام الفيلم الخام الملون الجديد الذى لم يكن مكتملا فى تقنياته بعد، رحل إلـى لندن ثم نيويورك، وأخيرا إلى هوليوود حيث التحق بشركة يونيفرسال.

وكانت براعته فى طريقة التظليل ذات الإيحاء الكئيب، التى طورهـا فـى ألمانيا، وسيلة لتحقيق فيلم "دراكيولا" (١٩٣١) من إخراج تود براوننج مع شـركة يونيفرسال التى بدأت بهذا الفيلم سلسلة أفلام الرعب الخاصة بها، كما قام فرويند أيضًا بتصوير فيلم "القتلة فى شارع المـشرحة" (١٩٣٢) مـن إخـراج روبـرت فلورى، وفى نفس العام بدأ حياته الفنية كمخرج بإسهام مهم فى هذه السلسلة، وهو فيلم "المومياء" الذى منح بوريس كارلوف واحدًا من أفضل أدواره التمثيلية. وعبـر العامين التاليين كرس فرويند نفسه تمامًا للإخراج ليصنع سبعة أفلام، سـتة منهـا أهملها التاريخ، لكن آخرها – وهو فيلم فيلم "الحب المجنون" (١٩٣٢)، وكان اسمه

فى بريطانيا هو "إيدى أورلاك" - كان دراسة مثيرة للرعب حول حالة هيستيريا يتم التحكم فيها، وقام ببطولة الفيلم بيترلورى فى أكثر أدواره ثراء، مما جعل الفيلم ينافس أهم أعمال براونينج وجيمس ويل، وبسبب نجاح هذين الفيلمين وحدهما، قام جون باكستر فى عام ١٩٦٨ بوضع فرويند"كواحد من أفضل مخرجى أفلام الفانتازيا خلال الثلاثينيات"، ومبدع"الفانتازيا الجميلة والغريبة كما لم يتم اكتشافها من قبل".

ومع ذلك فقد عاد فرويند إلى التصوير السينمائى ولم يعاود الإخراج مرة أخرى. ولقد انتقل إلى شركة متروجولدوين ماير ليصور اثنين من أهم أفلام جريتا جاربو فى تلك الفترة: "كاميل أو "غادة الكاميليا" (١٩٣٦)، و"الفتح" (١٩٣٧)، وحصل على الأوسكار للتصوير والمؤثرات الصوتية المعقدة فى فيلم "الأرض الطيبة" (١٩٣٧) . وبدت شركة متروجولدوين ماير كما لو كانت تخشى مكانته المهنية المتزايدة، فمالت إلى الاحتفاظ به لأفلامها المهمة فقط، لذلك فإن أفلامه الأخيرة فقدت بعضًا من قدرتها الإبداعية التى كانت تجعلها تقف على الحافة على الرغم من جودتها ورقتها.

ومن المثير للدهشة أن فرويند مارس دورًا مهمًا فى مولد أسلوب "الفيلم نوار"، لكنه لم يأخذ إلا دورًا ضئيلاً فى إنتاج أفلام هذا النمط خلال الأربعينيات، تاركًا إياه لرجال أصغر سنًا مثل جون آلتون، أو مساعدة السابق نيكولاس موسوراكا، لكنه كان من وقت لآخر يضيف لمسة من أسلوب الفيلم نوار على أعماله، خاصة فى أفلامه المضادة للنازية مثل "الصليب السابع" (١٩٤٤)، أو فى فيلم العصابات الذى قام بإخراجه جون هيوستون "كى لارجو" أو" (١٩٤٨) بعالمه الضيق الخانق. ولم يصنع فرويند أفلامًا كثيرة فى أواخر الأربعينيات. وحول اهتمامه لتطوير مقاييس تعريض الفيلم الحساس للضوء وأدوات تقنية أخرى من أجل وحدة البحوث الضوئية الخاصة به.

وكان التليفزيون هو آخر وريث لعبقرية فرويند الإبداعية، حين عمل كمدير للتصوير فى شركة ديزيلو بدءًا من عام ١٩٥١، حيث قام بالإشراف على تصوير

٤٠٠ فقرة من مسلسل"أحب لوسى". ولقد أحدث ثورة فى عالم الإضاءة التليفزيونية، وتقنيات التصوير، ليضيف إلى التليفزيون الكثير من القيم السينمائية، بينما كان التليفزيون حتى تلك اللحظة وسيطًا متواضعًا فى تميزه البصرى، ومن الأمور التى تبدو غريبة أن المصور السينمائى لفيلم مثل"متروبوليس"أو"الضحكة الأخيرة"ينتهى به الأمر إلى أن يضيف لمسة ساحرة على مسلسلات المواقف الكوميدية التليفزيونية، لكن فرويند الذى كان فنانًا محترفًا بارعًا لم يميز أبدًا بين وسط وآخر، فكل مادته الجادة منها والتافهة تستحق أعلى المعايير التى أضافها إليها.

"فيليب كيمب"

من قائمة أفلامه:

أولاً : كمدير تصوير:

"الغـــول" (١٩٢٠)، "الــضحكة الأخيـــرة" (١٩٢٤)، "ميكايـــل" (١٩٢٤)، "منوعات" (١٩٢٥)، "تـــارتوف" (١٩٢٦)، "متروبـــوليس" (١٩٢٧)، "دراكيـــولا" (١٩٣١)، "القتلة فى شارع المـــشرحة" (١٩٣٢)، "كاميـــل أو "غـــادة الكاميليـــا" (١٩٣٦)، "الأرض الطيبة" (١٩٣٧)، "الفتح" (١٩٣٧)، "الفتى الـــذهبى" (١٩٣٩)، "الكبرياء والهوى" (١٩٤٠)، "الصليب السابع" (١٩٤٤)، "كى لارجو" (١٩٤٨) .

ثانيًا: كمخرج:

"المومياء" (١٩٣٢)، "الحب المجنون" أو "أيدى أورلاك" (١٩٣٥) .

ثالثًا: كمنتج وكاتب سيناريو:

"برلين سيمفونية مدينة" (١٩٢٧) .

فال ليوتون (١٩٠٤–١٩٥١)

ولد فال ليوتون باسم فلاديمير إيفان ليفينتون فى يالتا فى روسيا عام ١٩٠٤، ليهاجر إلى الولايات المتحدة بعد حوالى عشر سنوات حيث نشأ مع أمه وشقيقته، وكانت شقيقته هى النجمة المسرحية والسينمائية آلانا زيموفا. ودرس ليوتون فى جامعة كولومبيا، وحقق بعض النجاح المبكر ككاتب قبل أن يذهب للعمل فى قسم الإعلانات لدى شركة مترو جولدوين ماير.

وكانت نقطة التحول فى حياته عندما قام ديفيد أوه. سيلزنيك بالتوقيع لشركة مترو جولدوين ماير ليكون وحدة الإنتاج الخاصة به ويوظف ليوتون ليقوم بأعمال توليف القصة. وتعلم ليوتون سريعا صناعة الأفلام وقواعدها من سيلزنيك ليصحبه عندما ترك شركة مترو جولدوين ماير فى عام ١٩٣٥ ليؤسس"شركة أفلام سيلزنيك العالمية"، حيث عمل ليوتون فى توليف القصص فى وحدة الشاطئ الغربى من الشركة حتى عام ١٩٤٢، ليعمل فى أفلام مثل"ذهب مع الريح"(١٩٣٩) و"ريبيكا"(١٩٤٠)، قبل أن يستهل عملا من صنعه كمنتج مع شركة"آر. كيه. أوه"فى عام (١٩٤٢) . وكان لدى ليوتون قدر من الاستقلال الذاتى بشكل ملحوظ لدى الشركة، حيث قام بتطوير وحدة الإنتاج داخل الشركة، ليقوم بالتركيز على المشروعات ذات الميزانية الصغيرة. وكانت الشخصيات الرئيسية فى هذه الوحدة هم المخرج جاك تورنيه، والمصور السينمائى نيكولاس موسوراكا، والمخرج الفنى ألبرت دابوستينو، ومصمم الديكور داريل سيلفيرا، والمؤلف الموسيقى روى ويب بالإضافة إلى ليوتون كمنتج، وفى بعض الأحيان كان يشترك فى الكتابة عادة تحت الاسم المستعار كارلوس كايث. وكانت "وحدة أفلام الرعب الصغيرة" (كما كان يسميها ليوتون) لها دور مركزى فى محاولات شركة "آر. كيه. أوه" لرفع مستوى أفلام حرف (ب) لكى تستغل ازدهار السوق السينمائى فى فترة الحرب، والإقبال على مشاهدة الأفلام التى تعرض لأول مرة.

وأسس ليوتن مصداقية وتخصص وحدته السينمائية بفيلمـــه الأول "النـــاس القطط" (١٩٤٢)، وهو فيلم تشويق مثير وكئيب حول فتاة صربية جميلة (ســيمون سيمون)، التى كانت قد وصلت لتوها إلى نيويورك، وكانت تتحــول إلـــى نمـــرة متوحشة قاتلة عندما تهتاج جنسيا. وكان هذا الفيلم ناجحا بـشكل متواضــع علـــى المستوى النقدى، لكنه حقق نجاحا تجاريا، وفى هذا الصدد يستمد أهميته للعديد من الاعتبارات، فقد أعاد الحيوية لنمط فيلم الرعب الذى كان يــذوى آنـــذاك، وذلــك بإدخال البعد النفسى الجنسى، بالإضافة إلى أن عالمه "قريب من الوطن"، حيث إن الأحداث تدور فى مدينة نيويورك، وكان استخدام الفــيلم بــشكل حثيــث للظـــلال ومشاهد الليل سببا فى تأسيس أسلوب بصرى قوى، كما أنه حقق وظيفـــة عمليـــة عندما أخفى الديكورات الفقيرة والمصادر المحدودة التى كانت لدى ليوتـــون أثنـــاء عمله. لقد كان فيلم "الناس القطط" هو أول "فيلم وحوش" لم يفصح أبدا عن الوحش ولم يكشفه للمتفرج، وهى أداة سردية أثبتت اقتصاديتها وفعاليتها الدرامية.

وبعد "الناس القطط" عاد ليوتون ليقدم تنويعا على "المرأة المرعبة المخيفـــة" فى فيلم الرعب "لقد سرت مع روح شريرة" (١٩٤٣)، وهو إعادة متنكـــرة لقـــصة "جين إير" (كما كان فيلم "ريبيكا" أيضا)، وهو الفيلم الذى يعتبره الكثيـــرون أقـــوى أفلام ليوتون. وفى تعاقب سريع قامت وحدة الإنتاج بعمل عدة أفلام، مثل "الرجـــل الفهد" و"الضحية السابعة"، و"السفينة الشبح" (كلها فى عام ١٩٤٣)، و"لعنة النـــاس القطط" (١٩٤٤)، وكانت جميعها ذات ميزانيات منخفضة، وتم تصويرها بالأبيض والأسود، ويستغرق عرض الواحد منها ما بين ستين إلى خمس وسبعين دقيقة، كما أكدت جميعها الصفات الموضوعية والأسلوبية لفيلم "الناس القطط". وعلى الـــرغم من أن هذه الأفلام من نمط أفلام حرف (ب)، فإنها حققت نجاحا نقديا وجماهيريـــا. ولقد كتب جيمس أجى فى مجلة "تايم" فى عام ١٩٤٤ : "إن الأمل فى أفلام كبيـــرة فى هوليوود يبدو الآن بين أيدى فال ليوتون وبرســـتون ســـتيرجس وربمـــا مـــال الميزان لصالح ليوتون... إن إحساسه بالسينما إحساس عميق وتلقائى كما هو الحال عند ستيرجس، لكن إحساسه بالكائنات الإنسانية وقدرته على بث الحياة فيها أكثـــر عمقا" وبعد محاولتين تقليديتين فى عام ١٩٤٤ : "الآنسة فيفى" و"الشباب يسير على

هواه"، عاد ليوتون إلى نمط أفلام الرعب بثلاثة أفلام متعاقبة، قام ببطولتها بوريس كارلوف : "خاطف الأجساد"، و"جزيرة الموتى" (وكلاهما فى عام ١٩٤٥)، و"مستشفى المجانين" (١٩٤٦) . وكانت الأفلام الثلاثة أفلاما تاريخية تدور فى أماكن غريبة، وأكدت قدرة ليوتون على أن يعطى جودة فيلم حرف (أ) بميزانية حرف (ب) . (لقد تم إنتاج فيلم"مستشفى المجانين" بميزانية تقدر ب٢٦٥ ألف دولار فى زمن كان فيه متوسط ميزانية الفيلم الروائى الطويل ٦٦٥ ألف دولار، كما أن معظم أفلام حرف (أ) كانت تتكلف أكثر من مليون دولار) . لكن هذه الأفلام التى قام ببطولتها كارلوف كانت تدور فى العالم القديم، وكنات تمثل عودة لفيلم الرعب الكلاسيكى، مما كان أمرا لا يتوافق مع أفلام ليوتون الأولى، لكن الأكثر أهمية أنها لم تكن متوائمة مع مخاوف ما بعد الحرب فى العصر النووى والحرب الباردة المتنامية. وعندما فشل فيلم"مستشفى المجانين"فى أن يستعيد تكاليف إنتاجه، رفضت شركة"آر. كيه. أوه"أن تجدد عقد ليوتون (و كانت تدفع له آنذاك ٧٥٠ دولار فقط كل أسبوع)، ليبدأ بعدها بالعمل بالقطعة، وينتج ثلاثة أفلام عادية قبل موته المفاجئ (بسبب نوبة قلبية وعمره سبعة وأربعون عاما) فى عام ١٩٥١.

وعندما ننظر اليوم إلى أفلام ليوتون، فإن أفلامه التى تنتمى إلى نمط أفلام الرعب تحتل مكانا مهما ومتناقضا فى آن واحد مع تطور النمط، فقد كانت تسير فى اتجاه معاكس لنزعة أفلام الرعب والخيال العلمى التى تم إنتاجها لاحقا خلال الخمسينيات، لكن كما يشير الناقد روبين وود، كانت أفلامه "تستبق على نحو شديد الذكاء – على الأقل بعقدين من الزمن بعضا من أفلام الرعب المعاصرة". ويلاحظ وود أن ليوتون فى أفلام "آر. كيه. أوه"الأولى كان"يضع فيلم الرعب بشكل صريح فى قلب العائلة"، كما أنه كان يقيم علاقة مباشرة مع موضوع القمع الجنسى، وعلاوة على ذلك "فإن مفهوم الوحش أصبح يتخلل عالم الفيلم كله" إلى درجة أن "الجو العام نفسه كان أكثررعبا من تصوير الوحش وظهوره على الشاشة". وأفلام ليوتون تقيم سلسلة من التعارضات والتناقضات : بين الضوء والظلام، وبين أمريكا وأوروبا، وبين المسيحية والديانات السرية وبين الإنسانى وغير الإنسانى، وهى التناقضات التى تزداد غموضا وتشوشا وتعقيدا خلال القصة، إلى درجة عدم

التمييز بين الطيب والشرير، أو بين العادى والمخيف. لذلك كـان فـال ليوتـون شخصية مهمة فى انتقال هذا النمط من مرحلة إلى مرحلة، سواء كمنتج استطاع أن يستبق استغلال الميزانيات القليلة فى عالم هوليوود الجديد، أو كرائـد فـى فـيلم الرعب المعاصر الذى ساد خلال الستينيات وما بعدها.

"توماس شاتز"

من قائمة أفلامه :

كمنتج :

"الناس القطط" (١٩٤٢)، "لقد سرت مع روح شريرة" (١٩٤٣)، "الرجل الفهد" (١٩٤٣)، "الضحية السابعة" (١٩٤٣)، "السفينة الشبح" (١٩٤٣)، "الآنسة فيفى" (١٩٤٤)، "لعنة الناس القطط" (١٩٤٤)، "خاطف الأجساد" (١٩٤٥)، "جزيرة الموتى" (١٩٤٥)، "مستشفى المجانين" (١٩٤٦) .

الاشتراكية، والفاشية، والديمقراطية

بقلم : جيوفرى نوويل سميث

بدأت السينما كصناعة رأسمالية، وهكذا ظلت فى معظم الأوقات وفى معظم البلدان، لكنها كصناعة رأسمالية تعمل من أجل الربح على نطاق واسع كانت عرضة للعديد من الاهتمامات : الأخلاقية والسياسية والاقتصادية من جانب الحكومات والمجتمعات بشكل عام. لقد كانت تتعرض للرقابة (خاصة فى أوقات الخوف الأخلاقى من تأثيراتها) كما كان يتم تنظيمها (خاصة فى زمن الحرب)، وتتم مساعدتها (خاصة فى أوقات الأزمات)، سواء عن طريق الهيئات الحكومية أو شبه الحكومية. وفى العديد من البلدان – حتى عندما تكون صناعة السينما قائمة على المشروعات الصغيرة كما فى الولايات المتحدة – فقد احتوت على قطاع كبير يعمل بطريقة الرأسمال الباحث عن الربح، ولكنه يعمل من خلال الفنانين، وأصحاب الشركات النشطة، أو من خلال تلقى الدعم أو الإشراف من جهة الحكومة، سواء لمصلحة الفن أو للتحكم فى مضمون الأفلام.. وبشكل عام كان قطاع التسلية الجماهيرية هو الجانب الأكثر رأسمالية أما سينما الفن فقد كانت تتلقى دعما من الدولة، كما أن الأفلام التسجيلية والتعليمية كانت أقرب للمشروعات الحكومية. أما فى الاتحاد السوفيتى وبقية الدول الاشتراكية، فإن ملكية الدولة وتحكمها أصبح هو القاعدة ليس فقط من أجل الأفلام التسجيلية أو بعض الأنماط الخاصة من الأفلام، ولكن من أجل الصناعة ككل.

ومن خلال المنظور الغربى التقليدى، فإن هذه التدخلات فى صناعة السينما أو الابتعاد عنها لا يؤثر فى كون الصناعة فى الجانب الأكبر منها مشروعا رأسماليا، بحيث تظل التدخلات كنوع من الاستثناء لقاعدة أساسية عامة، وهى الاستثناءات التى تفرضها ظروف خاصة، كما أنها تظل هامشية بالنسبة للتطور الرئيسى للسينما. لكن هذا المنظور قد يصلح للسينما فى البلاد الرأسمالية وفى الظروف المعتادة، لكن فى الأوقات غير العادية (عندما تدخل الأمم فى حروب، أو تكون المجتمعات فى حالة الاقتراب من الثورة)، وكذلك بالنسبة لأجزاء من العالم حيث لايكون النمط الرأسمالى الغربى هو المعيار المعتاد، فإن هذا المنظور لا يصلح للتطبيق. وفى الحقيقة أن فكرة الصناعة المنغلقة على نفسها التى تقوم

بتنظيم نفسها بنفسها، والتى تتداخل فى الوقت ذاته مع عالم السياسة، حيث يتطلب الأمر تدخلا حكوميا، إن هذه الفكرة تحتاج إلى المراجعة. ففى العديد من المواقف يتم تبنى منظور يعتبر السياسة أمرا غير عارض، بل هو أمر محورى، كما أن التوتر بين النظم الاجتماعية والسياسية والثقافات ووجهات النظر المختلفة فى العالم يمكن النظر إليها باعتبارها من أهم العوامل التى تحدد شكل السينما التى يمكن أن تنتج عن هذه الظروف.

وفى سنواتها الأولى – حتى نهاية الحرب العالمية الأولى – تلاءمت السينما بشكل عام مع المنظور "العادى"، فقد دخلت عالم التحقيق الصحفى منذ الحرب الإسبانية الأمريكية فى عام ١٨٩٨، ووجدت طريقها إلى عالم الاهتمامات الأخلاقية بأفلام مثل"التجارة بالأرواح"(١٩١٣) من إخراج جورج لون تكر، كما أن الممارسات الاحتكارية فرضت نوعا من إعادة النظر فيها بواسطة القضاء من خلال المعارك التى شنها توماس إديسون ضد منافسيه خلال العقد الأول من القرن العشرين، كما أن فترة الحرب العالمية الأولى شهدت تدخل الحكومات لتنظيم الأخبار من الجبهة، ولكى تشجع الأفلام ذات النزعة الوطنية. لكن الهدنة التى تم توقيعها فى عام ١٩١٨ أعطت إشارة النهاية لتلك الحالة الاستثنائية، وعادت السينما لتجربتها المعتادة السابقة، لكنها فى الوقت ذاته كانت بداية الدخول إلى الأزمة التى أثرت على السينما منذ تلك الفترة. لقد أصبحت الأزمة والصراع هما المعيار، حتى لو كان تأثيرهما غير ظاهر على الدوام.

الثورة

كانت الإشارة الأولى على الحالة الجيدة من العلاقات التي أثرت على السينما هي تأسيس جمهورية المستشارين في المجر في أبريل، وهي الحكومة التي لم تعش طويلا وعرفت باسم "سوفييت بيلاكون"، التي أصدرت في أحد قوانينها قانونا يؤمم صناعة السينما. وكان مجلس صانعي الأفلام السوفييت (الاتحاديين في المجر)، والمسئول عن تنفيذ هذا التأميم يتضمن بين أعضائه أسماء مثل شاندور (وهو فيما بعد سير ألكسندر) كوردا، وبيلا بلاسكو (الذي أصبح اسمه فيما بعد بيلا لوجوزي) . (تقول بعض الروايات إن ميهالي كريتز - الذي عرف فيما بعد باسم مايكل كريتز، الذي سوف يخرج في المستقبل فيلم"كازابلانكا"- عاد من النمسا حيث كَان يعمل لكي يشترك في هذه الحركة، لكن تلك الروايات لم تتأكد) . لكن"مجلس بيلاكون"لم يستمر إلا أربعة أشهر، وتمت الإطاحة به في أغسطس ١٩١٩ لتعقب ذلك حركات قمعية، حتى إن العديد من قادة ومناصري هذا المجلس - بمن فيهم كون نفسه، بالإضافة إلى الفيلسوف جورج لوكاش ولوجوزي - ذهبوا إلى المنفى. ولكن في نفس العام قامت حكومة الثورة في روسيا، التي كانت مهتمة بهجرة فناني صناعة السينما، والافتقار للأجهزة، بسن قانون لتأميم أستديوهات السينما ولكي تضع صناعة السينما بشكل عام تحت سيطرة الثورة، وهو ما ترك أثرا عميقا استمر حتى عام ١٩٩٠ وبعده.

وكان تأثير المعايير التي اتخذت في روسيا (التي سرعان ما تم تطبيقها في كل أنحاء الاتحاد السوفيتي تأثير أعمق مما كان متوقعا، فلقد كان الهدف في الأساس هو وضع الجانب المادي من الصناعة تحت السيطرة، مع الوضع في الاعتبار أنها سوف تصبح عنصرا يتكامل في النهاية مع الاقتصاد الاشتراكي. وفي نفس الوقت كانت هناك محاولات موازية للسيطرة على نشاطات الفنانين ووضعها في خدمة الثورة وسوف يظهر أيضا أن اهتمامات لينين المبكرة، وكذلك لونا

شارسكى (الكوميسار البلشفى للتنوير)، كانت اهتمامات تعليمية قبل كل شيء. إن العبارة التى يتم ذكرها فى مناسبات عديدة نقلا عن لينين :"إن السينما بالنسبة لنا هى أهم الفنون على الإطلاق"، تشير بشكل أساسى إلى قدرة السينما على نشر المعرفة والأفكار الاشتراكية داخل الجمهور الكبير من الأميين فى الاتحاد السوفيتى، أكثر من وضعها فى منزلة خاصة داخل دائرة الثقافة.

وكانت الثقافة السينمائية الجديدة فى الاتحاد السوفيتى فى البداية ثقافة عالمية على نحو واضح، فقد استمر استيراد الأفلام الأجنبية بما فيها الأفلام الأمريكية، كما أن فيرباكنس وبيكفورد زارا موسكو

فى عام ١٩٢٦، ليقابلا بحفاوة كبيرة، كما تمت محاكاة الأساليب الأجنبية. وبدءا من منتصف العشرينيات تطور أسلوب"روسى"مميز يعتمد على التكوين والمونتاج، الذى لم يحقق نجاحا جماهيريا فى روسيا، إلا أنه ترك تأثيرا كبيرا خارجها. ولقد كانت الرغبة فى تعزيز النظام الستالينى فى نهاية هذا العقد، بالإضافة إلى بداية عصر الفيلم الذى يتضمن حوارا، سببا فى التخلى عن سينما المونتاج فى إنتاج الأفلام الروائية، ليحل محلها منذ بداية الثلاثينيات النموذج الجديد للواقعية الاشتراكية. كما أن استيراد الأفلام الأجنبية كاد أن يتوقف تماما، وفى نفس الوقت تأسست فى الغرب شبكات تؤيدها الأحزاب الشيوعية والمثقفون المتعاطفون معها، الذين دعوا للنموذج السوفيتى الأصيل داخل دوائر الطليعيين، ومن هذه الدوائر انتشرت تلك النزعة إلى عالم السينما، التسجيلية بالإضافة إلى عالم السينما الروائية إلى حد أقل. وبينما كان الاتحاد السوفيتى ينسحب داخل ذاته، علاوة على الحصار والمقاطعة من جانب الغرب، وظهور الممارسات العمقية تجاه الجماهير داخل الاتحاد السوفيتى، فإن مثقفى الجناح اليسارى فى بلاد الغرب قاموا بالدعوة لفكرة الثقافة السينمائية التى تستمد إلهامها الجمالى والسياسى من الفكرة المثالية للتجربة والإنجاز السوفيتى.

لقد تزايدت السيطرة على السينما فى الاتحاد السوفيتى خلال العشرينيات والثلاثينيات، سواء من الحزب الشيوعى أو الدولة، (ولقد كان من الصعب دائمًا

التفريق بينهما)، وفى السنوات اعتمدت السلطات لدرجة كبيرة على الالتزام السياسى وحماس صانعى الأفلام لإنتاج الأفلام التى تتلاءم مع المفاهيم المثالية للثورة. وكما هو المثالية للثورة. وكما هو الحال فى الأدب فقد ظهرت مدارس مختلفة فى التفكير، مما أدى إلى نتائج متباينة. لكن مع تعزيز السلطة تحت قيادة ستالين فى نهاية العشرينيات تغير هذا الوقت، وأصبحت الصناعة شديدة التنظيم، كما بدأ قمع الأفكار التى اعتبرها النظام تحيد عن خطه العام.

لقد كان ما يحدث فى الاتحاد السوفيتى تتم متابعته بنوع من القلق داخل العالم الغربى، فقد كانت صناعة السينما الأمريكية مهمته فى الأساس بفقدان سوق مربحة لأفلامها. ومن جانبها كانت الحكومات مهمتة بانتشار الأفكار الشيوعية، واستخدمت طرقًا عديدة للرقابة للحد من العروض الجماهيرية للأفلام الروسية، وكما هو متوقع كانت تلك القيود فعالة بشكل جزئى فقط، بل إنها كانت أحيانًا تؤدى إلى أثار عكسية، فقد تم الاحتفاء بفيلم إيزنشتين "المدرعة بوتمكين" بكثير من الحماس عندما عرض فى لندن بواسطة"جمعية الفيلم"- وهى منظمة خاصة - فى عام ١٩٢٩، وفى نفس العام قام إيزنشتين وبودوفكين بزيارة لندن، كما حضر إيزنشتين مؤتمرًا للسينمائيين الطليعيين تم عقده فى ساراز فى سويسرا، و تم الحفاظ على علاقات وثيقة بين الفنانين السينمائيين "المعتمدين" من السلطة، والمتعاطفين معهم فى الغرب خلال العشيرينيات والثلاثينيات.

الفاشية

لم تكن الحكومات فى كل بلاد العالم معادية لموقف الاتحاد السوفيتى من صناعة السينما، فبعد صعود الفاشيين فى إيطاليا إلى السلطة بوقت قصير فى عام ١٩٢٢، ردد موسولينى قول لينين فى تأكيده على أن"السينما هى أكثر الأسلحة قوة". وفى عام ١٩٢٦ قامت الحكومة بتأميم إنتاج الجرائد السينمائية والأفلام التسجيلية، لتجعلها ذراعًا للدولة من أجل الأهداف الدعائية. وكانت السينما الروسية تثير الكثير من الإعجاب لدى العديد من السينمائيين الإيطاليين الفاشيين، مثل

أليساندر وبلازيتى، الذى يظهر فيلمه"الشمس"(١٩٢٩) تأثيرًا واضحًا من بودوفكين والفنانين الكبار الآخرين فى السينما الروسية الصامتة.

كما أن أفكار إيزنشتين وبودوفكين قد تم تبينها بواسطة مثقفى السينما مثل لويجى كيارينى وأومبرتوباربادو، وهو الأمر الذى ترك تأثيرًا غير مباشر على جيل الواقعية الجديدة من السينمائيين فى فترة مابعد الحرب العالمية الثانية. وعلى الرغم من ادعاء الفاشيين بإنهم يبنون دولة"شمولية"، فإنهم لم يتدخلوا إلا قليلاً فى صناعة سينما العكسية؛ حيث إنهم اعتبروها – على نحو خاطئ – غير مهمة من الناحية الثقافية أو السياسية. وكان التدخل الحكومى بالدرجة الأولى اقتصاديًا أكثر منه ثقافيًا، وكان هدفه تدعيم الصناعة المتداعية، وتشجيع صناعة الأفلام التى تستطيع أن تتنافس مع هوليوود فى شباك التذاكر. ولقد كانت التأثيرات الثقافية للتدخل الحكومى الفاشى فى مجملها تأثيرات سلبية، كما أنها اتخذت أشكالاً رقابية لمنع الأفكار غير الوطنية. وحتى خلال الحرب العالمية الثانية، عندما كانت صناعة السينما تدار من أجل المجهود الحربى، فإن عددًا قليلاً من الأفلام كان يتميز بالنزعة الفاشية الواضحة (مع التفرقة بين الفاشية والوطنية) فى تناولها لموضوعاتها.

لكن قدرًا أكبر من السلبية ترك أثرًا على السياسات الثقافية فى إسبانيا تحت حكم فرانكو، فبينما كانت الحكوممة فى إيطاليا تشجع صناعة السينما وتسمح بقدر من الحرية التى لا تقدم نقدًا صريحًا للنظام، فإن التحالف فى إسبانيا بين حكومة فرانكو والكنيسة الكاثوليكية كان معاديًا إلى حد كبير للسينما. فبعد هزيمة الجمهورية فى عام ١٩٣٩، تم قمع كل الأصوات الراديكالية فى السينما الإسبانية، لذلك فإن لوى بونويل الذى صنع الأفلام التسجيلية للجمهوريين هرب من البلاد مع العديد من الفنانين، وتأسست رقابة قاسية فى الموضوعات الأخلاقية والدينية أكثر من الموضوعات السينمائية. وهكذا فإن السينما الإسبانية التى كانت فى أوائل الثلاثينيات صناعة مزدهرة، وذات طاقة تصديرية عالية مع أمريكا اللاتينية، دخلت فى فترة من الجمود لم تستطع أن تخرج منها حتى منتصف الخمسينيات.

كما كانت الأمور أكثر خطورة فى ألمانيا، فمع بداية الثلاثينيات تمتعت ألمانيا بالسيطرة على السينما الأوروبية، كما كان لها جناحها اليسارى الثقافى القوى، الذى أنتج العديد من أفلامه خارج السينما السائدة، كما تنافس الحزب الديمقراطى الاجتماعى والحزب الشيوعى فى إرساء شبكات ثقافية بديلة خلال فترة جمهورية فايمار، وهو ما ظهر فى مجالات الأدب والمسرح ووسائل تمضية أوقات الفراغ والرياضة. ومن هذه الخلفية جاءت أفلام مثل الاقتباس السينمائى عن رواية ألفريد دوبلين الشهيرة "ميدان ألكسندر فى برلين" فى الفيلم الذى أخرجه بيل يوتسى فى عام ١٩٣١، بالإضافة إلى فيلم"مصاص الدماء الهادئ" (١٩٣٢) الذى اشترك فيه سلاتان دودوف وبيرتولد بريشت. ولقد أسس النازيون مؤسساتهم السينمائية الخاصة التى كانت نوعًا من محاكاة متدنية للنموذج الروسى، وفى نفس الوقت هرب صناع الأفلام اليساريون واليهود إلى المنفى: فرنسا والدانمارك وبريطانيا وسويسرا، ومن هناك ذهبوا إلى هوليوود حيث لحقوا بموجة سابقة من المهاجرين. أما السينمائيون الذين ظلوا فى فرنسا، فإن العديد منهم ماتوا فى معسكرات الاعتقال، حيث مات كل السينمائيين اليهود، لكن عددًا من الفنانين والفنيين المضادين للنازية ظلوا على قيد الحياة، ليعملوا بشكل متفاوت فى قطاع النسكية من الصناعة السينمائية.

وقد يمكن القول بأن أكثر التأثيرات أهمية بالنسبة للنازية والنزعات الفاشية الأخرى على السينما، لاتكمن فى الأفلام التى تم إنتاجها فى ألمانيا والدول الفاشية الأخرى بقدر ما تكمن فى الهجرة التى نجت عنها فى عام ١٩٣٣ثم فى عام ١٩٤٠. لقد كانت السينما الصامتة سينما عالمية، لكن السينما الناطقة فى سنواتها الأولى أظهرت ملامح من التراجع خلف الحواجز القومية واللغوية. وعندما اضطر الكثيرون من الفنانين المبدعين للهجرة، فإن ألمانيا. عانت من تدهور صناعة السينما فيها وفى البلدان التى احتلتها خلال الحرب، لكنها كانت سببًا فى ثراء صناعات السينما فى البلدان الأخرى التى رحبت بهؤلاء الفنانين فى منفاهم.

وتتضمن قوائم المهاجرين إلى المنفى أسماء مهمة لمخرجين مثل ماكس أفولس، فريتز لانج، دوجلاس سيرك، أناتول ليتفاك، وممثلين مثل بيترلورى وكونراد فايت، ومنتجين مثل إيريك بومر، ومصورين سينمائيين مثل يوجين شوفتان. ومن بين أسماء الذين كانوا قد سبقوا بالفرار من ألمانيا، لأسباب مهنية أو خوفًا من الاضطهاد الذى كان يبدو فى الأفق، تأتى أسماء إرنست لوبيتش، إف.دابليو.مورناو، بيلى وايلدر، وألفريد يونج من ألمانيا، ومايكل كيرتز وألكسندر كوردا من المجر. كما أن هناك فنانين ذهبوا إلى المنفى المؤقت أو الدائم من بلدان أوروبية أخرى هددتها الفاشية، مثل لوفابونويل، إيمريك بريسبيرجر، يوريس إيفانز، كما لحق بهم خلال الحرب جان رينوار ودينية كلير. لقد أثرى هؤلاء الفنانين بالعديد من الطرق صناعات السينما فى البلدان التى لجأوا إليها، وكانت أمريكا هى الفائزة بأكثر هذه الأسماء، أما بريطانيا فقد فازت بعائلة كوردا وبريسبيرجر ويونج، وبعض الفنانين الأقل خاصة فى مجال الديكور، حيث قام"المهاجرون"بإضفاء لمسة فنية قوية على الواقعية المبتذلة التى كانت تغلف أفلام السينما البريطانية.

النزعة القومية والجبهات الشعبية

كان لصعود الفاشية والنزعة الوطنية المتطرفة خلال الثلاثينيات تأثيرات اقتصادية على السينما، فخلال العشرينيات كانت بعض الدول الأوروبية قد قررت أن تقوم بالوقوف فى وجه المد الهوليوودى – وإن جاء ذلك فى وقت متأخر نسبيًا عن طريق اتخاذ بعض الإجراءات الوقائية التى تهدف لحماية صناعة السينما المحلية، كما كانت هذه الدول قد بدأت إقامة علاقات اقتصادية بين بعضها البعض، مما أدى فى السنوات الأولى من حياة السينما الناطقة لاتباع أسلوب صناعة الفيلم الواحد بلغات متعددة، حيث يتم تصوير نفس السيناريو فى نفس الديكور، وفى معظم الأحيان بنفس المخرج، ولكن من خلال ممثلين مختلفين لنسخ فيلمية تختلف فى لغتها الناطقة بها. وكانت هذه الأفلام يتم صنعها فى معظم أوروبا، خاصة

بواسطة الشركات الأوروبية المتحالفة معًا، وإن كان الأمريكيون قد اشتركوا في هذه الممارسة، سواء في هوليوود نفسها أو في أورا. لكن الدافع لصناعة هذه الأفلام اختفى مع قدوم طريقة الدوبلاج، التي كانت تعني أنه لم يعد ضروريًا للممثلين أن يتحدثوا بأصواتهم الأصلية. ومع تراجع عدد الأفلام متعددة اللغات، تراجعت الصناعات القومية أيضًا إلى داخل حدودها. لكن كان هناك عاملاً آخر، وهو عدم الثقة السياسية، التي أدت إلى انهيار متزايد في التعاون بين ألمانيا من جانب، وبريطانيا وفرنسا من جانب آخر، في مجال التحالفات بين الشركات السينمائية، وفي نفس الوقت تصاعدت المطالب بحماية صناعات السينما القومية ضد الواردات الأمريكية، وبذلك فإن هوليوود كانت مضطرة للتعامل مع التناقص المتزايد في أسواقها الأوروبية. وقد بدأت ألمانيا خلال العشرينيات بوضع نظام لتحديد الواردات حتى انتهت بغلق أسواقها الأوروبية. وقد بدأت ألمانيا خلال العشرينيات بوضع نظام لتحديد الواردات حتى انتهت بغلق أسواقها أمام أمريكا في منتصف الثلاثينيات. أما في إيطاليا، فقد تم وضع تشريع في عام ١٩٣٨، وهو التشريع الذي ينحو إلى تأميم شركات التوزيع المسئولة عن استيراد الأفلام، مما أدى إلى انسحاب الشركات الهوليوودية الكبرى من السوق الإيطالية، ومع اندلاع الحرب توقفت كل الشركات الأمريكية عن تصدير أفلامها إلى إيطاليا. أما في فرنسا حيث فرض لوي مارتشاندو في عام ١٩٣٦ حدودًا للواردات أكثر مرونة، فإن الاحتلال الألماني في عام ١٩٤٠ وضع حدًا لاستيراد الأفلام الأمريكية، كما دفع العديد من الفنانين إلى الهجرة إلى المنفى.

وفي نفس الوقت كان هناك تحول أيديولوجي مهم يحدث في أوروبا، وهو التحول الذي ترك أثره على السياسة والثقافة وعلاقة الدول الأوروبية ببعضها البعض. لقد كانت العشرينيات – عصر موسيقى الجاز – هي فترة التفاؤل وعدم المبالاة السياسية، لكنها كانت أيضًا فترة التطرف في الكثير من النواحي، سواء في السياسة أو الفن، فقد ازدهرت التجارب الحداثية، كما بدت الواقعية وكأنها تنتمي للماضي، وقام العديد من الفنانين بالانتماء إما للحركات السياسية المتطرفة في يساريتها أو يمينيتها، فقد مال الفنانون المستقبليون الإيطاليون إلى الفاشية، أما

الفنانون المستقبليون والبنائيون الروس فقد مالوا إلى الثورة، أما الداديون والسيرياليون فقد مالوا إلى الشيوعية والتروتسكية، لكن التأثير الأيديولوجى للنزعة الطليعية لم يأت من خلال ارتباط هذه النزعة بالحركات السياسية (وهى الحركات التى تعاملت مع الفنانين بقدر من الحذر)، وإنما من خلال الموجات المستمرة للفن المعاصر، والتى تصادمت مع كل التقاليد الفنية اليقينية المقدسة والسائدة فى ذلك الحين. وكان تأثير هذه الموجات الصادمة فى الفن "الراقى" أكثر من تأثيره فى أشكال الفن الشعبية مثل السينما، التى تأثرت أيضًا بالحداثة، ولكن فى شكل مختلف أقل تطرفًا وأكثر وعيًا بالذات.

ولقد حملت الثلاثينيات تغيرات عمقية على العديد من الجهات، وكان من بين الأسباب المباشرة لذلك فترة الكساد التى بدأت مع انهيار الأسواق المالية فى نيويورك فى عام ١٩٢٩، وأدت إلى نتائج فادحة خلال بداية الثلاثينيات فى الكساد الاقتصادى المستمر وازدياد معدلات البطالة. لكن الأكثر أهمية فى تأثيره كان إعادة تنظيم صفوف اليسار كنتجية لصعود الفاشية، وما تلى ذلك من تكون الجبهات الشعبية، ففى أواخر العشرينيات قامت الحركة الشيوعية العالمية تحت إشراف القيادة السوفيتية بتبنى موقف معاد تجاه الحركات اليسارية الأخرى. ومع بداية عام ١٩٣٤ حاولت هذه الحركات اليسارية أن تقيد تنظيم صفوفها، وإن جاء ذلك فى وقت متأخر نسبيًا. ولم يكن الأمر قاصرًا على أن الأحزاب الشيوعية الغربية كانت تشجع التحالف مع الاشتراكيين والأحزاب اليسارية الأخرى، ولكن أيضًا مع الفنانين الشيوعيين والمثقفين الذين تلقوا الدعوة لكى يتخذوا مواقف أكثر توفيقية تجاه البرجوازية. وهكذا فإن مبدأ الواقعية الاشتراكية التى سبب فرضها بشكل قاس العديد من النتائج السلبية على السينما والفنون الأخرى فى الاتحاد السوفيتى، هذا المبدأ قد تم تقديمه فى الغرب بشكل مخفف كطريقة لتحالف الفنانين اليساريين تحت راية الفن الملتزم اجتماعيًا، باستخدام وسائل جمالية وتعبيرية تقليدية إلى حدما.

لقد كانت نزعة تكوين"جبهات"تتيح رابطة شكلية بين الالتزام السياسى والجماليات الواقعية، فى فترة كانت النزعة الطليعية تعيش أزمة، كما كان العديد من الفنانين (بمن فيهم فنانو السينما التجريبيون) فى حالة تراجع مستمر عن مواقفهم الراديكالية السابقة، كما أن انتصار الصوت المتزامن فى عصر السينما الناطقة أدى أيضًا إلى تفويض المقدمات المنطقية التى كانت تقوم عليها جماليات السينما الصامتة.

غير أن كل الفنانين اليساريين لم يكونوا خاضعين لإغواء الدعوة لتكوين جبهات سياسية أو جمالية، فقد ظل العديد من الفنانين الليبراليين غير راغبين فى إلقاء أنفسهم فى أحضان الشيوعية، بينما قامت الجماعة السيريالية اليسارية تحت قادة أندريه بريستون بالاحتفاظ بموقفها الثورى المتشدد، الذى ينتمى إلى النزعة التروتكية. لكن السيرياليين كانوا قليلين فى عددهم (ولقد نقل القليلون جدًا منهم نشاطهم إلى مجال السينما)، بينما كان الفنانون ذوو المواقف الاشتراكية واليسارية العامة عديدين، وهم الذين تضمنوا العديد من صناع الأفلام خاصة فى مجال السينما التسجيلية، بالإضافة إلى السينما الروائية أيضًا.

أما فى فرنسا فقد خاض اليسار حربًا يائسة للدفاع عن الجمهورية ضد القوات الغازية للجنرال فرانكو، لذلك فإن النظرية والممارسة لفكرة الجبهة الشعبية عاشت اختبارًا قاسيًا، فقد تحالف العديد من الفنانين مع القضية الجمهورية والتحقوا بالألوية العالمية، وتم إرسال العديد من السينمائيين من الاتحاد السوفيتى، حيث كان المصور رومان كارمن يقوم بإرسال اللقطات إلى موسكو ليتم توليفها بواسطة استرشاب فى الفيلم التسجيلى الذى يحمل اسم "إسبانيا" (١٩٣٩) . كما أن صانع الفيلم التسجيلى الهولندى يوريس. إيفانز قام بتشجيع ودعم إرنست هيمنجواى بالكتابة وقراءة التعليق لفيلم "الأرض الإسبانية" (١٩٣٧)، الذى قام بكتابة التعليق الفرنسى له جاز رينوار. كما قام المخرج الفرنسى جان جريميون بالعمل مع بونويل فى أفلام تسجيلية لحث الرأى العام فى فرنسا وخارجها، وعندما عاد أندريه مالرو إلى فرنسا بإعداد روايته ألتى تهدم فيها شهادته عن الحرب: "الأمل"، ليظهر الفيلم فى عام ١٩٣٩. وعلى الرغم من أن هذه الجهود لم تستطع أن تمنع انتصار فرانكو، فإنها ساهمت فى إثارة الوعى العام المضاد للفاشية فى السنوات التى سبقت الحرب.

وفى الوقت ذاته كانت فرنسا تمثل أقوى تلك النزعات فى إقامة "جبهة متحالفة" ضد النازية والفاشية، كما كانت تمثل فاعلية مهمة سواءً على المستوى الثقافى أو السياسى، وقد تم تشكيل حكومة الجبهة الشعبية فى عام ١٩٣٦ تحت قيادة السياسى الاشتراكى ليون بلوم (وفى فترة لاحقة فى عام ١٩٤٦، رأس بلوم وفدًا إلى واشنطن للتفاوض حول اتفاقيات عديدة، من بينها اتفاقية لحماية صناعة السينما الفرنسية) . لكن الجبهة خلفت استقطابًا داخل المجتمع الفرنسى، لتعمق الصدع الذى كان موجودًا خلال الاحتلال فى عام ١٩٤٠. وبينما كانت السينما الفرنسية خلال العشرينيات قد فقدت طابعها السياسى. بحيث لم يكن مهما تمييز انتماء صناع الأفلام بين اليمين واليسار، فإنه بدءًا من منتصف الثلاثينيات، كان على صناع الأفلام الاختيار بين هذا الجانب أو ذاك، حيث قام بعض الطليعيين القدامى مثل مارسيل ليربيه وأبيل جاعض باختيار موقف اليمين، بينما اختار آخرون موقف اليسار ليلحقوا بالمثقيين الملتزمين مثل مارسيل ليربييه وأبيل جانض باختيار موقف اليمين، بينما اختار آخرون موقف اليسار ليلحقوا بالمثقفين الملتزمين مثل دول ميزان فى دعم الجبهة، ولقد كتب ميزان نفسه السيناريو للفيلم التسيجلى "وجوه فرنسا" (١٩٣٧) الذى أخرجه أدريه فينيون. إن التحولات فى الحياة الفنية ليجان رينوار تعطى مثالاً حيًا على ذلك، ففيلم"بودو يتم إنقاذه من الغرق"(١٩٣٢) يظهر موقفا معاديًا للبرجوازية، لكن هذا الموقف يصبح أكثر صراحة فى معاداته للرأسمالية فى فيلم "جريمة مسيولانج" (١٩٣٥)، كما يتخذ فيلم "الحياة لنا" (١٩٣٦) موقفًا نضاليًا. لكن رينوار لم يكن وحده، فقد كان جاك بريفير ومارسيل كارنيه وجان جريميون جميعًا يعملون بشكل فعال فى عالم الجبهة، بينما كان جوليان دوفيفيه ومارك أليجربة على نفس الجانب من الفاعلية، لكن النقاد والمتحمسين قاموا بتصنفيهما إلى جانب اليسار.

ولم تغير الجبهة الشعبية الطبيعة الاقتصادية لصناعة السينما، فقد كانت معظم الأفلام الراديكالية الثورية يتم صنعها خارج التيار السائد للسينما، لكن نزعة إقامة الجبهة شقت طريقًا أكثر فى صناعة التسلية الجماهرية، بالمقارنة مع بريطانيا على سبيل المثال، حيث كانت صناعة السينما التسجيلية لاتعطى إلا اهتمامًا ضئيلاً

بالقضايا الاجتماعية، بينما كان الإبداع الجمالى يسير فى اتجاه أفلام كوردا التاريخية المبهرة أكثر من أى التزام جاد تجاه الواقع الاجتماعى. ففى بريطانيا تم ترك هذا المجال لصناع الأفلام التسجيلية الذين كانت تدعمهم المنظمات الإصلاحية، مثل جماعة جوف جرير سوف، ومثل الحركة السينمائية الأكثر ثورية التى كانت تميل عادة إلى المواقف العمالية الشيوعية، لتقوم هذه الجماعات بإثارة القضايا الاجتماعية، ولكى تصنع"الوقائع الحية"فى السينما. لكن أفلام الحركة التسجيلية لم تتمتع إلا بدائرة محدودة من العرض فى فترة ما قبل الحرب، فقد كان يتم عرضها فى الأغلب للمنظمات السياسية والتطوعية، كما كانت فى أحوال نادرة لتوضع فى برامج العرض التجارية. ولم يتحقق للسينما التسجيلية وجودها كوسيط للتعليم والدعاية إلا فى فترة الحرب، وعندما فعلت ذلك كانت أهدافها تخضع للمجهود الحربى.

الحرب العالمية الثانية

بدأت الحرب العالمية الثانية فى أوروبا فى سبتمبر ١٩٣٩، وكان تأثيرها فى عالم السينما سريعًا فى بريطانيا، حيث قامت الحكومة بإغلاق دور العرض لفترة قصيرة، ولم تقم بإعادة فتحها إلا تحت ضغوط. أما التأثير التالى فقد جاء فى الفترة التى ازداد فيها الاحتياج الألمانى تقدمًا، حيث فقدت هوليوود أسواقها الخارجية المربحة فى أوروبا. ولقد ازدهرت صناعات السينما القومية، على الرغم من أنها كانت فى البلاد المحتلة معرضة للرقابة الألمانية الصارمة. وكما يذكر أحد المؤرخين الفرنسيين بشكل ساخر، فإن السينما الفرنسية تمتعت بحالة من الازدهار خلال فترة حكومة فيش، حيث كان المتفرج الفرنسى يوضع فى موضع الاختيار بين الذهاب لمشاهدة فيلم فرنسى أو ألمانى، لكن الجمهور كان يختار السينما الفرنسية دائمًا.

أما فى البلاد التى شهدت استمرارًا للصراع العسكرى فقد كان الموقف مختلفًا، ففى كل من ألمانيا وبريطانيا تم وضع صناعة السينما على أساس المجهود

الحربى، وقد تبعهما فى ذلك فى عام ١٩٤١ الاتحاد السوفيتى (الذى قام بنقل أستوديوهات موسكو ولينينرجاد إلى وسط آسيا)، كما أن الولايات المتحدة (حيث كان العديد من صناع الأفلام مثل جون فورد قد وجدوا أنفسهم مجندين فى الخدمة العسكرية) شهدت تحول السينما أيضًا إلى المجهود الحربى، وإن كان ذلك بدرجة أقل. وفى هذه الفترة اكتسبت الأفلام التسجيلية والجرائد السينمائية أهمية جديدة، كما اكتسبت فى بعض الحالات جماهيرية أيضًا. وعلى الرغم من أن تلك الأفلام التسجيلية القصيرة التى كان يتم عرضها إجباريًا بواسطة وزارة الإعلام البريطانية كان يتم استقبالها وتذوقها من الجمهور بشكل فاتر، فإن فيلم"استمع إلى بريطانيا"(١٩٤٢) من إخراج روى بولتينج حقق نجاحًا تجاريًا هائلاً فى العام التالى.

لكن التأثير الأكثر أهمية كان على الأفلام الروائية، فعلى عكس الحرب العالمية الأولى كان التأكيد فى معظم الدول التجارية أقل على إثارة نزعة الكراهية ضد العدو، وأكثر اقترابًا من خلق إحساس بالوحدة الوطنية والتضامن فى وجه التهديد الخارجى. وفى الاتحاد السوفيتى انعكس هذا التأثير فى الابتعاد عن بناء القيم الاشتراكية (بما كان يعنيه ذلك من البحث البارانوى الدائم عن الواقع الاشتراكى وأعباء الاشتراكية)، وبدلاً من ذلك فقد قامت الأفلام بالتأكيد على قيم الاتحاد فى الدفاع عن الأرض الأم. أما فى بريطانيا فقد كانت الأفلام التى تدور حول عالم الرجال فى الحرب تؤكد على التضامن القوى الذى يتجاوز الفوارق بين الطبقات، بينما تم توجيه انضمام مماثل لأفلام الجبهة الداخلية التى كانت تهتم بعالم المرأة، حيث يتم التعبير عن قيم مماثلة ولكن داخل الإطار العائلى. وفى الولايات المتحدة التى كانت أكثر ابتعادًا عن خط الجبهة، فإن فكرة الجبهة الداخلية كان لها أهمية أقل، وكان معظم إنتاج الفيلم الروائى بعيدًا عن التأثير بقيم فترة الحرب (لكن الاستثناء لذلك كان فيلم ويليام وايلر فى عام ١٩٤٢ الذى قدم فيه التحية للبريطانيين على صمودهم "مسز مينيفر") . ولكن بدءًا من موقعة بيرل هاربور ظهرت أفلام تصور المواقع الحربية، خاصة تلك الأفلام التى تدور فى عالم حروب المحيط الهادى، وتقوم باقتباس الشخصيات النمطية من الأفلام السابقة لنمط أفلام الحرب

الهوليوودية، والمثال الواضح على ذلك هو فيلم هواردهوكس "سلاح الجو" (١٩٤٣) حيث يتألف طاقم طائرة قاذفة من مجموعة من الرجال لهم جذور اجتماعية وعرقية مختلفة، لكنهم يتحدون معًا فى صراعهم ضد العدو. وعلى الرغم من أن هناك فيلمًا أو فيلمين يتميزان بالجودة تم صنعهما فى ذلك النمط الجديد، خاصة فيلم راوول وولش "الهدف بورما"، وفيلم جون فورد "إنهم لايهزمون" (وكلاهما فى عام ١٩٤٥)، فإن أكثر أفلام الحرب الأمريكية أهمية كان فيلم ويليام ويلمان "قصة المجندجو" (أيضًا فى عام ١٩٤٥) الذى لا يلجأ أبدًا إلى أى نوع من أنواع البطولة الزائفة أو النظرة المتعالية، لكى يعطى صورة واقعية وديمقراطية لعالم التجنيد.

الخاتمة الفصل الأخير

على الرغم من الترحيب العالمى بنهاية الحرب فى عام ١٩٤٥، كانت لها خاتمة مدبرة فى شكل الحرب الباردة، ففى الاتحاد السوفيتى ومجموعة الدول الشرقية التابعة له تم فرض الأشكال السلطوية التى كان يطلق عليها الواقعية الاشتراكية، أو بالأخرى تم إعادة فرضها بقدر كبير من الصلف. أما فى الولايات المتحدة، فقد سيطرت موجة هيستيرية من معاداة الشيوعية على صناعة السينما، وهى الموجة التى أعادت التوترات والصراعات الأيديولوجية التى لم تكن قد اختفت تمامًا، وإن كانت قد أصبحت أقل خلال سنوات الحرب.

وخلال الثلاثينيات كان هناك العديد من الأصوات الراديكالية داخل هوليوود، والتى وجدت مصدر قوة عن طريق تدفق المهاجرين من أوروبا، كما تم صنع عدد قليل من الأفلام التى تعبر عن هذه الأصوات، وربما لم يكن مستحيلاً أن يتم صنع هذه الأفلام، لكن نظام الأستوديو الصارم والمتكامل وقف ضد عرض هذه الأفلام التى لا تجزب إلا قطاعًا ضئيلاً من الجمهور. إن النقد الاجتماعى فى أفلام هوليوود خلال الثلاثينيات اتخذ شكل الأنماط الفيلمية الجماهيرية، مثل فيلم فرانك كابرا"مستر ديدز يذهب إلى المدينة"(١٩٣٦)، و"مستر سميث يذهب إلى واشنطن"

(١٩٣٩)، أو عبر عن نفسه بشكل مجازى فى أنماط أفلام مثل العصابات أو الويسترن. لكن صراعًا اجتماعيًا قاسيًا استمر داخل هوليوود ذاتها مما وضع اتحادات الكتاب والفنيين السينمائيين ضد النظام السلطوى الذى تطور خلال العشرينيات وكان يقاوم بشدة تحديات سيطرة هذه الاتحادات على صناعة السينما.

لقد تداخلت الاهتمامات الصناعية والسياسية، وفى الحقيقة أن أحد أسباب اختيار شركات صناعة السينما للاستقرار فى جنوب كاليفورنيا هو أن لوس أنجلوس – على عكس سان فرانسيسكو – كانت مدينة لا تعرف الاتحادات المهنية، ولقد قامت شركات السينما لفترة طويلة بمقاومة إنشاء هذه الاتحادات، كما قامت بتأسيس "أكاديمية فنون وعلوم الصور المتحركة"كشكل بديل لمناقشة المسائل المهنية والاحترافية، لكن موظفى هذه الشركات من الفنانين والفنيين أظهروا رفضًا متزايدًا لسلطة الشركات، وطالبوا بإصلاح الظروف التى يعملون فى ظلها، وبدأ النجوم فى تحدى العقود التى وقعوها مع الشركات، كما عارض الكتاب تلك الطريقة الآلية فى عملهم، وافتقاد أى شكل من حقوق الكاتب على ماقام بكتابته. (لقد قامت قصص"بات هوبى"التى كتبها سكوت فيترجيرالد، بالإضافة إلى روايته العظيمة غير المكتملة"الطاغية الأخير"بإعطاء صورة رائعة وواضحة لدور الكاتب داخل نظام هوليوود) . وحتى فنانى الرسوم المتحركة فى شركة ديزنى وجدوا أنفسهم مضطرين لتنظيم أنفسهم فى نقابة قامت بالتمرد فى عام ١٩٤١ ضد الإدارة السلطوية التى لم تكن تمنحهم أى نوع من أنواع الاستقلال الذاتى فى عملهم الإبداعى. وهكذا استمرت الصراعات داخل الصناعة، والتى كان يكمن لهيبها تحت الرماد خلال سنوات الحرب، حتى اندلع الاضطراب فى شركة إخوان وارنر فى عام ١٩٤٥.

إن أكثر الأدوار بروزًا – وإن لم يكن بالضرورة أكثرها أهمية – فى هذه الصراعات كان دور الكتاب الذين نظموا أنفسهم فى نقابة خاصة بهم، لتظهر أحداث ذات دلالة رمزية فى عام ١٩٣٦، عندما رفض كاتب السيناريو دادلى نيكولز قبول جائزة الأوسكار عن فيلم جون فورد"المخبر". وفى الحقيقة أن الكتاب

أصبحوا على نحو خاص أكثر اهتمامًا بالنزعة الراديكالية السياسية، كما ارتبط العديد منهم بالحزب الشيوعى (على الرغم من أن معظمهم كانوا متعاطفين أكثر من كونهم أعضاء عاملين نشطين) وكان التحالف فى فترة الحرب بين الولايات المتحدة وبريطانيا والاتحاد السوفيتى سببًا فى جعل مثل هذه الأحداث تبدو مقبولة لفترة قصيرة، ولكن بعد عام ١٩٤٥ ارتدت هوليوود (والأمة الأمريكية بشكل عام) إلى موقف ماقبل الحرب، لتجتمع معًا النزعة المضادة للشيوعية ونوع من الهيستيريا والشخصية الغريبة للسيناتورجو ماكارثى، وأخيرًا"مكتب النواب للتحقيق فى النشاطات غير الأمريكية".

لقد كان هذا المكتب فى عام ١٩٤٧ تحت رئاسة النائب جيه. بارنل توماس قد قام بتحويل انتباهه تجاه هوليوود، كما كشفت التحقيقات الأولية عن أن عالم هوليوود يشهد انقسامًا عميقًا. فقد كان العديد من الفنانين - ومن بينهم الكاتب والمهاجر الروسى آين راند. والمخرجين سام وود وليوماكارى، والممثلون مثل أدولف مينجو، وروبرت تيلور، وجارى كوير، ورونالد ريجان- قد عرضوا مساعدتهم للمكتب فى النضال ضد الشيوعية (على الرغم من أن ذلك لم يكن يتضمن بالضرورة شجب الشيوعيين أنفسهم) . أما مديرا الأستوديوهات جاك وارنر ولويس بى. ماير فقد أبديا نوعًا من المراوغة فى الإعلان عن موقف صارم مضاد للشيوعية، لكنهما لم يكونا راغبين فى الاستمرار فى فكرة وضع "قوائم سوداء". وكدليل يفصح عن دلالات تلك الوقائع، قرر المكتب التحقيق مع تسعة عشر من "شهود الإثبات" الذين كان معظم من الكتاب، وعندما وقف الشهود للشهادة أمام المكتب لم يكن السؤال الوحيد الذى وجه إليهم هو ذلك السؤال الشهير "هل كنت فى يوم من الأيام عضوًا فى الحزب الشيوعى؟"، ولكن أيضًا - فى حالة الكتاب - إذا ماكانوا أعضاء فى اتحاد الكتاب. وواحدًا بعد الآخر، تجنب الشهود العشرة الأوائل الإجابة عن هذه الأسئلة إذا ما كانوا سوف يجيبون على الإطلاق. لكن الشاهد الحادى عشر، وهو الكاتب المسرحى الألمانى برتولد بريشت قال إنه كأجنبى يشعر أنه يستطيع أن يجيب على السؤال، وأنه ليس ولم يكن أبدًا شيوعيًا، ليعود بعد فترة قصيرة إلى أوروبا.

ولقد كان الشهود العشرة (جون هوارد لوسون)، دالستون ترامبو، ألبرت مالتز، أليفا بيسى، صامويل أورنيتز، هيربرت بايبرمان، أدريان سكوت، إدوارد ديمتريك، رينج لاردنر الصغير، ليستركول)، قد تم استدعاؤهم جميعًا لإدانتهم أمام الكونجرس، وتم إصدار الحكم عليهم بالسجن لمدة عام. (قام ديمتريك فى فترة لاحقة بإنكار التهمة ليتم الإفراج عنه) . كما أن ترامبو وديمتريك وسكوت (منتج فيلم"وابل النيران"الذى أخرجه ديمتريك)، بالإضافة إلى كول، قد تم فصلهم جميعًا من شركاتهم، ووضع الجميع فى القائمة السوداء، كما تم إنشاء"قائمة سوداء مفتوحة"، ولقد ثارت بعض المعارضة ضد نشاطات المكتب تحت زيادة بعض نجوم الصناعة مثل ويليام وايلر، جون هيوستون، ألكسندر نوكس، همفرى بوجارت، لورين باكول، جين كيلى، دانى كاى، لكن هذه المعارضة لم تستطيع أن تحقق نجاحًا. وهكذا تحولت الشركات بشكل متهافت إلى أن تصبح ألعوبة فى يد المكتب، وهكذا أيضًا قامت الشركات) .

إن القصة لم تنته عند هذا الحد، فقد استمرت القوائم السوداء خلال بقية عقد الأربعينيات، لتصل إلى ذروتها فى عام ١٩٥١، عندما تم اتهام مجموعة جديدة من الفنانين، الذين وجهت إليهم الاتهامات نتيجة شهادة أصدقاء سابقين لهم، ولسنوات عديدة لم يجدوا عملاً إلا خارج الولايات المتحدة أو باستخدام أسماء مستعارة. لقد كانت تلك حقبة رثة بالمعنى الكامل للكلمة، وتركت ندوبًا لم تندمل أبدًا فى عالم يفترض أنه يضمن الديمقراطية، وأعطت صورًا مشوهة للقيم التى سادت خلال فترة الحرب الباردة، كما أعطت انعكاسًا خاطئًا لما كان يحدث على الجانب الآخر من الستار الحديدى.

ألكسندرا كوردا (١٨٩٣ـ ١٩٥٦)

ولد ألكسندرا كوردا باسم شاندو كيلمر فى المجر، حيث كان أبوه يدير ضيعة أحد مالكى الأراضى. وبينما كان مايزال طالبا فى بودابست اشتغل بالصحافة تحت اسم كوردا، ثم التحق بشركة توزيع سينمائية كسكرتير، وقام بإخراج أول أفلامه فى عام ١٩١٤، ثم استمر ليصنع ما يزيد على العشرين فيلما حتى أصبح واحدا من أهم المخرجين المجريين، قبل أن يهرب من البلاد بعد سقوط حكومة بيلا كون الشيوعية التى لم تعمر طويلا.

وعبر الأحد عشرعاما التالية، لم يستمر كوردا وزوجته الممثلة ماريا كوردا فى أى مكان لفترة طويلة، وقام بإخراج أربعة أفلام فى فيينا، حيث أسس شركة "كوردا فيلم" التى صنعت فيلم "شمشون ودليلة" (١٩٢٢) تحت إشراف جريفيث، وهو الفيلم الذى حقق خسارة كبيرة، ثم صنع كوردا ستة أفلام فى برلين، وكان آخر هذه الأفلام هو "دوبارى المعاصر" (١٩٢٦)، الذى كان سببا فى توقيعه عقدا أمريكيا مع شركة "فيرست ناشيونال". لكن كوردا كان يمقت هوليوود ويقول عنها إنها "تشبه سيبريا"، كما أن من بين العشرة أفلام التى صنعها هناك لا يوجد إلا فيلم واحد ذو أهمية، وهو"الحياة الخاصة لهيلين طروادة"(١٩٢٧) مع زوجته ماريا كوردا فى دور هيلين، وهو الفيلم الذى يفضح الزيف التاريخى بشكل ساخر، مع تلميحات جنسية، وهو ما سوف يميز صياغته الخاصة لأول نجاحاته الكبيرة.

وبعد عدة أفلام مع "فيرست ناشيونال"، وجد كوردا نفسه داخل القائمة السوداء، لينسحب إلى باريس حيث استطاع أن يخرج أول وأفضل فقرة من ثلاثية "المارسييز" لمارسيل بانيول بعنوان "ماريوس" (١٩٣١)، وأدى النجاح الجماهيرى للفيلم إلى أن تدعوه شركة باراماونت حتى يدير فرعها فى بريطانيا، لكن عقده معها لم يستمر طويلا بسبب الفيلم الوحيد المتواضع الذى صنعه لها. وفى مقامرة جريئة (التى لم تكن الأخيرة بالنسبة له)، أسس كوردا شركته تحت اسم "أفلام

لندن"، ليستدعى إلى إدارتها العديد من المساعدين المجريين، بمن فيهم شقيقاه زولتان وفينيست، بالإضافة إلى كاتب السيناريو لايوش بيرو، الذى كان صديقا له منذ أيام بودابست.

ولقد أثمرت المقامرة فيلم"الحياة الخاصة لهنرى الثامن"(١٩٣٣)، الذى يمكن اعتباره النسخة الإنجليزية من فيلم"هيلين طروادة"وتوليفته الخاصة، كما أنه حقق نجاحا عالميًا غير متوقع، وهو ما شجع كوردا على بناء أول أستديو بريطانى كبير فى دانهام، حيث سيقوم بدوره فى تكريس كل جهده للإنتاج على مستوى عريض. ومنذ ذلك الحين أخرج كوردا ستة أفلام فقط لنفسه، كان أهمها فيلم "رامبرانت" (١٩٣٦)، وهو دراسة رقيقة مثيرة للمشاعر قام فيها تشارلز لوتون بدور البطولة فى أكثر أدواره حساسية.

وبأسلوب الكوزموبوليتانى، ورؤيته التى تميل للعظمة والبهاء، وبسحره المجرى الذى لا يقاوم، استطاع كوردا أن يحتل مكانا مهما فى صناعة السينما البريطانية. وقد كان يعيش وينفق بسخاء، كما كان يقترض ويستدين على نحو مسرف، ليعلن عن قائمة طموح للأفلام، وقام باستيراد المواهب الأجنبية الغالية، (مثل رينيه كلير، جاك فيديه، جورج بيرينال)، لكى يساعدوا فى تحقيق هذه الطموحات. كما أنه اشترى حق تحويل بعض الأعمال الأدبية المهمة إلى سيناريوهات، مثل بعض أعمال إتش. جى. ويلز، وونستون تشيرشيل، وساهم فى تعزيز الوجود الفنى للعديد من الممثلين البريطانيين المشهورين مثل لوتون وأوليفييه ودونات وليزلى هوارد وميرل بوبيرون (التى سوف تصبح زوجته الثانية) .

وكانت أفضل أفلام كوردا من إنتاجه تتميز ببريق شامل فى مفهومها، على الرغم من أن ذلك قد يتأثر سلبيا بالسيناريوهات قليلة البراعة، وهو ما يظهر واضحا فى العديد من أفلامه، مثل فيلم "أشياء سوف تأتى" (١٩٣٥)، الذى يدور فى عالم ويلز عن حكاية رمزية مستقبلية، و"ثلاثية الإمبراطورية"، وهى "ساندرز عند النهر" (١٩٣٥)، "الطبلة" (١٩٣٨)، "الريشات الأربع" (١٩٣٩)، وفيلم

المبارزات "النار فوق إنجلترا" (١٩٣٦)، والفانتازيا التى تحلق فى عالم الخيال "لص بغداد" (١٩٤٠) . لكن توليفة كوردا كانت تفشل أحيانا بحيث تؤدى إلى أفلام سطحية، يمكن أن نطلق عليها أنها سينما بلا جذور، مثل فيلم"فارس بلا درع" (١٩٣٧) الذى أخرجه فيديه وقامت ببطولته ديتريتش فى دور المرأة التى تعيش بين البلاشفة.

وبسبب التمويل المحدود والانتشار الزائد عن الحد، انهارت إمبرطورية كوردا فى عام ١٩٣٨، عندما استولت الشركة التى تقوم بتمويله على أستديوهات دانهام، وبلا تردد ألقى كوردا بنفسه فى عالم المجهود الحربى بفيلم "الأسد له أجنحة" (١٩٣٩)، لينتقل بعدها إلى هوليوود حيث صنع فيلم "تلك السيدة من عائلة هاميلتون"(١٩٤١)، وهو فيلم دعاية مضادة للنازية ولكن بشكل شديد الرقة. (كان هذا الفيلم بالإضافة إلى عدة أفلام مشابهة صنعها للحكومة البريطانية، هى التى جعلته يستحق لقب "فارس") . ولقد عاد كوردا إلى إنجلترا فى عام ١٩٤٣، حيث أسس شراكة قصيرة مع شركة مترو جولدوين ماير، ليعيد الحياة مرة أخرى إلى شركة "أفلام لندن".

وكانت شخصية كوردا فى فترة ما بعد الحرب أقل توهجا، لكنه كان ما يزال مؤثرا، فقد كانت الأفلام التاريخية المبهرة التى أنتجها فى تلك الفترة تبدو كأنها عتيقة الطراز، مثل فيلم "أنا كارينينا" (١٩٤٧)، أو "الأمير تشارلى الوسيم" (١٩٤٨)، وهى الأفلام التى أدت إلى فشل جماهيرى، لكنه فيلمه الرومانسى الذى يدور فى عالم كئيب "الرجل الثالث" (١٩٤٩) أعاد إليه نجاحه الكبير الذى لم يحققه منذ فيلمه"هنرى الثامن". وعلى الرغم من أن أكثر انهياراته الاقتصادية سوءا حدثت فى عام ١٩٥٤، فإن ذلك لم يمنعه من طموحاته ليجد ممولا جديدا، وليقتحم عالم الشاشة العريضة والتكنيكلر بفيلمى لورانس أوليفييه"ريتشارد الثالث"و"عاصفة فوق النيل"(وكلاهما فى عام ١٩٥٥ وكان الأخير إعادة لفيلم"الريشات الأربع") . وحتى وفاته كان كوردا ما يزال يضع خططا لإنتاج أفلام جديدة.

لقد كان ألكسنر كوردا متميزا فى عالم الأفلام التاريخية المبهرة ذات اللمسة الساحرة، لكن أهميته تنبع من قدرته على الإدارة والإنتاج أكثر من إنجـــازه فـــى الأفلام التى قام بإخراجها، كما كان يتميز أيضا بالشجاعة والحماس فـــى رؤيتـــه، وبالبريق والذكاء فى شخصيته، وبإثراء حياة هؤلاء الذين كان يتعامل معهم. ولذلك فقط فإنه كان يستحق أن يكون واحدا من أعظم منتجى صناعة السينما.

"**فيليب كيمب**"

من قائمة أفلامه :

أولا: كمخرج :

"دوبارى المعاصر" (١٩٢٦)، "الحياة الخاصة لهيلين طروادة" (١٩٢٧)، "ماريوس" (١٩٣١) .

ثانيا : كمنتج ومخرج :

"الحياة الخاصة لهنرى الثامن" (١٩٣٣)، "رامبرانت" (١٩٣٦)، "تلك السيدة من عائلة هاميلتون" (١٩٤١) .

ثالثا : كمنتج :

"ساندرز عند النهر" (١٩٣٥)، "أشياء سوف تأتى" (١٩٣٥)، "النار فوق إنجلترا" (١٩٣٦)، "الطبلة" (١٩٣٨)، "السفر جنوبا" (١٩٣٨)، "الريشات الأربع" (١٩٣٩)، "الأسد له أجنحة" (١٩٣٩)، "لص بغداد" (١٩٤٠)، "الصنم المتداعى" (١٩٤٨)، "الرجل الثالث" (١٩٤٩)، "حكايات هوفمان" (١٩٥١)، "ريتشارد الثالث" (١٩٥٣) .

جان رينوار (١٨٩٤ – ١٩٧٩)

ولد جان رينوار فى مونمارتر خلال"الحقبة الجميلة"حيث كان أبوه أوجست رينوار يعيش أزهى فترات حياته فى عالم الفن التشكيلى التأثيرى. وخلال الحرب العالمية الأولى أصيب جان رينوار فى ساقه، وهو ما ترك لديه نوعا من العرج الخفيف. وبعد فترة من العمل كفنان فى عالم السيراميك تحول إلى صناعة الأفلام فى عام ١٩٢٤. وتنقسم حياته الفنية إلى ثلاث مراحل : أفلامه الفرنسية من عام ١٩٢٤وحتى ١٩٣٩، وأفلامه الأمريكية من ١٩٤١إلى ١٩٥٠، ثم عودته إلى عالم السينما الأوروبية بين عامى ١٩٥٢و١٩٦٩.

وفى أفلامه"ابنة الماء" (١٩٢٤)، و"نانا" (١٩٢٦)، و"بائعة الثقاب الصغيرة" (١٩٢٨)، التى كانت جميعها من بطولة زوجته كاثرين هيسلينج، أظهر تأثيرا من السينما الطليعية الفرنسية والألمانية. ففى فيلم"نانا"، وهو الفيلم الطموح إنتاجيا الذى تم تصويره فى باريس وبرلين، قام رينوار بتغيير منظور الواقعية السينمائية تحت تأثير ستروهايم والتعبيرية الألمانية، وهو ما تطلب من هيسلينج أن تقوم بأداء أسلوبى مضاد للطبيعة، وهو الأداء المناقض تماما لما اعتادت عليه. وإن قوة شخصية "نانا" تكمن فى استخدامها المحسوب للاصطناع، وهو ما أكده الفيلم من خلال نزعتى "الفيتشيزم" (استبدال حب الشخص بحب شيء من أشيائه) و"السادومازوكية" (لذة تعذيب الآخرين وتعذيب الذات) . وكما يقول أندريه بازان فإن هيسلينج قامت بالجمع"بطريقة محيرة بين الميكانيكى والحى، وبين الخيالى والحسى، مما أدى إلى تعبير ساحر غريب عن الأنوثة".

وكانت أفلام رينوار خلال الثلاثينيات، بدءا من "الكلبة" أو"العاهرة") (١٩٣١)، وحتى"قواعد اللعبة"(١٩٣٩)، قد جعلته بحق سيدا لأسلوب"الواقعية الشاعرية"، وأهم صناع الأفلام الفرنسيين خلال فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية. وهذه الأفلام تشير على نحو قوى إلى المجتمع الفرنسى خلال تلك السنوات

المتقلبة، على الرغم من أن هذه الأفلام التى ننظر إليها اليوم باعتبارها أفلاما كلاسيكية لم يتم استقبالها وفهمها عند عرضها. وإنها لتظهر حساسية اجتماعية وسياسية قوية للمظالم التى يقوم عليها البناء الطبقى فى فرنسا، مع نظرة متعاطفة تجاه الطبقة العاملة. وهى تتميز بمحاولات رينوار أن يصنع مزيجا من البناء الكلاسيكى السيمترى (المتوازن توازنا محسوبا) مع مظهر التلقائية، ومن أجل تحقيق هذا الهدف كان يعمل بلا كلل بالتعاون مع ممثليه من أجل خلق إطار تقنى لتعبيراتهم لا يبدو فيه على الإطلاق المجهود الهائل الذى يقومون به.

وكانت النزعة التشاؤمية الكئيبة فى فيلم "الكلبة" (١٩٣١)، والتأثير القاتم فى فيلم "ليلة فى مفترق الطرق" (١٩٣٢)، الذى قام ببطولته شقيقه بيير رينوار، والهروب الفوضوى من التقاليد البرجوازية فى فيلم "بودو يتم إنقاذه من الغرق" (١٩٣٢)، كانت جميعا فى جانب منها نتيجة للكساد الاقتصادى والإحباط الاجتماعى فى أوائل الثلاثينيات. ففى فيلم "الكلبة" تقوم كل الشخصيات الرئيسية بخداع بعضها البعض من أجل المكاسب الشخصية، وينعم القاتل بالحرية بينما تتم إدانة آخر بدلا منه؛ لأنه ينتمى إلى طبقة أقل. إن هذا الفيلم القاتم يظهر تلك الطريقة المحكمة للإمساك بالغموض الكامن فى الواقعية "الشاعرية" التى سوف يشتهر بها رينوار. أما فيلم "تونى" (١٩٣٤)، الذى تم تصويره فى موقع قريب من مارسيليا وبدعم من مارسيل بانيول، فهو مأساة تنبع من الفقر وفقدان الأمل لعمال إيطاليين مهاجرين، وهو بهذا يستبق الواقعية الجديدة الإيطالية. أما فيلم"جريمة مسيو لانج"(١٩٣٥)، الذى يدور فى دار نشر تطبع القصص المصورة حول شخصية الكاوبوى أريزونا جيم، فقد كان فيلمًا تم إنتاجه بشكل جماعى بواسطة رينوار وجاك بريفير مع "جماعة أكتوبر"، وكان أول أفلامه تظهر تفاؤلاً طوباويًا حول نهضة الجبهة الشعبية. وبنفس الروح أخرج رينوار فيلم "الحياة لنا" (١٩٣٦). وفى أفلام ينوار التى تدور حول الجبهة الشعبية، تسود فكرة الوحدة، حيث تتسامى العلاقات الطبقية لتصبح نزعة وطنية، وحيث تسود نزعة توحيد فرنسا التى يجب أن تتم من خلال توحد التطبيقات العاملة.

ولقد كان هذا هو ماعبر عنه رينوار، ولكن بقدر أقل من التفاؤل، في فيلمه"الوهم الكبير"(١٩٣٧)، وهو الفيلم الذى يدور حول الحرب العالمية الأولى ليناهض فكرة الحروب، حيث ينجح اثنان من السجناء (جان جابان وداليو) في الهرب، وإن جاء ذلك على حساب فقدان الأرواح البشرية فى جانب آخر، وهذا هو الفيلم الذى حقق فى النهاية لرينوار اعترافًا عالميًا ليس له نظير.

وفى فيلمه "الوحش الإنسانى" (١٩٣٨) بتشاؤمه القاتم القاسى، يعطى رينوار إشارة على نهاية مناخ الأمل والتواصل، وهو ماعبرت عنه أيضًا أفضل أفلام كارنيه ودوفيفييه، حيث يسود الوطن الإحساس بالهزيمة. أما فيلم "قواعد اللعبة" (١٩٣٩)، وهو أهم أفلام رينوار على الإطلاق، فقد تم عرضه فى عشية الهدنة الفرنسية الألمانية، وعلى عكس أفلامه الأخرى التى قدمها خلال الثلاثينيات، فإنه يصور المجتمع الفرنسى باعتباره محاصرًا بالفوارق الطبقية، ويسود فيه الطيش والجمود. إن صورة المجتمع الفرنسى بالإضافة إلى بناء الفيلم شديد التعقيد، وغياب الشخصيات التقليدية التى قد تتعاطف معها أو تكرهها، إن هذا كله جعل النقاد فى حالة تشوش، كما أثار أيضًا نوعًا من الكراهية من جانب الجماهير، ولم يستطع رينوار أبدًا إن يمحو تلك الأفكار المضادة تجاه الفيلم الذى وضع فيه من نفسه الكثير، حتى أنه قام بأداء أحد الأدوار الرئيسية فيه.

وفى عام ١٩٤٠ تم استدعاء رينوار مرة أخرى إلى فرنسا من إيطاليا، حيث كان يعمل فى مشروع فيلم"لاتوسكا"، ليحصل بعد ذلك على تأشيرة خروج تسمح له بإخراج فيلم فى هوليوود. وخلال حياته الفنية فى أمريكا خلال الأربعينيات، استطاع رينوار أن يصنع خمسة أفلام روائية فقط، بالإضافة إلى فيلم من أجل مكتب الإعلام الحربى (وهو فيلم: تحية إلى فرنسا "الذى تم توليفه بطريقة لم يقبلها رينوار) . وعلى الرغم من أن فيلم "مياه المستنقع" (١٩٤١) كان فيلمًا ناجحًا من الناحية التجارية، فإن رينوار لم يكن يملك فيه اتخاذ القرارات الحاسمة بسبب منتجه داريل زانوك، ولم يستطع رينوار فى هوليوود الاستمرار فى الكتابة والإخراج داخل نظام الأستوديو الذى ترك تأشيرة عليه. وليس هناك من بين أفلامه

الأمريكية ما استطاع أن يحقق تكاملاً، سواء من ناحية المضمون أو التكنيك، كما استطاعت أن تحققه أفلام خلال الثلاثينيات، وليس هذا غريبًا إذا ما وضعنا فى الاعتبار اعتماد رينوار على العمل مع ممثليه وقتًا طويلاً لكى يحقق التأثير الذى يريده. وعلى الرغم من أن فيلمه "رجل من الجنوب" (١٩٤٥) يقترب كثيرًا من أهداف رينوار، فإن أفلامه الأمريكية لا بقر عن فهمه وإيمانه بحياة الناس العاديين من خلال تعبيراتهم الشائعة وموسيقاهم الشعبية، ولم تعد توحى بتلك الدلالات المتعددة من خلال الملاحظة الدقيقة للتفاصيل. وكنتيجة لذلك فإن أفلام رينوار فى الفترة مابعد عام ١٩٤٠، والتى تتضمن أفلامه الأوروبية التى قدمها فى فترة مابعد الحرب، تبدو أفلامًا تجريدية تفتقد الدفء القديم. ولقد كانت تلك هى السمات التى جعلت أندريه بازان، والكتاب الشبان فى "كراسات السينما"، يقدمون له فى أفلامه السابقة تقديرا كبيرًا.

وكان اكتشاف رينوار للهند خلال تصويره فيلم"النهر"(١٩٥٠) فرصة أتاحت له القدرة على التعبير عن حبه للطبيعة، كما خلقت جسرًا أفضى به مرة أخرى إلى أوروبا. وفى الفترة اللاحقة، أخرج فيلم"العربة الذهبية"فى إيطاليا من بطولة أنا ماينانى، فى إشارة تحية وولاء جميلة إلى الجدل بين المسرح والحياة. أم فيلمه"رقصة الكان كان الفرنسية" (١٩٥٤) فقد أعاده مرة أخرى إلى باريس، على الرغم من أنه ظل يقيم بصفة دائمة فى كاليفورنيا. ويدور هذا الفيلم حول العالم "المولان روج"، وأهمية الفن بالنسبة للحياة، ولقد اشتهر هذا الفيلم باستخدام رينوار البارع للألوان. وجاءت أفلامه التالية لكى تعيد إلى الذهن أفلامه الأولى التى كانت تميل إلى التصوير التشكيلى، والميل إلى عدم إظهار العاطفة، فى نفس الوقت الذى كان يقوم بالتجريب فيه فى عالم التليفزيون. ولقد قام رينوار بنشر سيرة حياة مهمة حول أبيه، بالإضافة إلى ذكرياته الخاصة، وبعض الروايات والقصص القصيرة والمسرحيات.

"جاينت بيرجدستروم"

من قائمة أفلامه:

"لعبة الماء" (١٩٢٤)، "نانا" (١٩٢٦)، "بائعة الثقـــاب الـــصغيرة" (١٩٢٨)، "الكسور" (١٩٢٨)، "الكلبة" (١٩٣١)، "ليلة فى مفترق الطرق" (١٩٣٢)، "بودو يتم إنقاذه من الغرق" (١٩٣٢)، "مدام بوفارى" (١٩٣٣)، "تـــونى" (١٩٣٤)، "جريمـــة مسيو لانج" (١٩٣٥)، "الحياة لنا" (١٩٣٦)، "نزهة فى الريـف" (١٩٣٦)، الحضيض" (١٩٣٦)، "الوهم الكبير" (١٩٣٧)، "المارســـييز" (١٩٣٨)، "الـــوحش الإنـــسانى" (١٩٣٨)، "قواعد اللعبة" (١٩٣٩)، "مياه المستنقع" (١٩٤١)، "هـــذه أرضـــى أنـــا" (١٩٤٣)، (١٩٥٢)، "رقصة الكان الفرنسية" (١٩٥٤)، "إيلينا والرجال" (١٩٥٦)، "الغداء على العشب" (١٩٥٩) "العريف المختص" (١٩٦٢) .

بول روبسون (١٨٩٨ – ١٩٧٧)

كان بول روبسون ممثلاً ومغنيًا وخطيبًا ومدافعًا عن الحقوق المدينة وحقوق العمال، كما كان موهوبًا من الناحية الثقافية والرياضية، يتمتع بالسحر والقدرة على التأثير فى خطبه وأدائه الفنى على السواء. لقد كان يملك أن يقف فى مركز التقاطع والالتقاء بين الفنون الشعبية الرفيعة والسياسة، وتشهد صعوبات حياته المهنية على العقبات التى فرضتها النشاطات السياسية التى كان يمارسها على العقوبات التى وقعت عليه فى حياته الفنية.

ولد فى برينستون فى ينوجيرس كابن لأحد العبيد الهاربين الذى أصبح فى فترة لاحقة رجلاً من رجال الدين، ولقد استطاع روبسون الحصول على العديد من شهادات التقدير الأكاديمية والرياضية فى جامعة روتجرز، ليتخرج فى مدرسة القانون فى جامعة كولومبيا. وعلى الرغم من أنه اجتاز الاختبارات التمهيدية، فإنه لم يمارس المحاماه، وبدلاً من ذلك بدأ مغامرة الحياة الفنية ذات الطابع السياسى، وتراوحت نشاطاته المسرحية من المسرحيات المعاصرة والكلاسيكية الجادة إلى عالم الكوميديا الموسيقية، لكنه كان يترك طابعة الخاص على كل الأدوار التى كان يقوم بها. وارتبط اسمه بالمسرحيات التى كتبها صديقه يوجين أونيل ليظهر فى العديد من المسرحيات مثل " كل ملائكة الله لهم أجنحة "، كما ترك بصمته على دور البطولة فى مسرحية " عطيل " التى قام بتمثيلها لأول مرة فى لندن فى عام ١٩٣٠ مع كيجى أشكروفت فى دور ديدمونة، ثم قام بين عامى ١٩٤٢و١٩٤٤ برحلة فنية مع أوتاهاجين وجوزيه فريد. وكان دور روبسون فى المسرحية الموسيقية " سفينة الاستعراض " ليجرم كيرن فى الولايات المتحدة ولندن سببًا فى تعزيز شهرته الجماهيرية.

وعلى العكس كان اشتراكه فى عالم السينما متقطعًا ومحبطًا، فعلى الرغم من قيامه بالتمثيل فى أفلام فى بريطانيا والولايات المتحدة، فإنه لم يستطع الحصول على عقد طويل الأجل مع أى شركة سينمائية، وعلى الرغم من حصوله على عمل

فى فيلم "الجسد والروح " (١٩٢٤) لأوسكار ميشو بالإضافة إلـــى فـــيلم "الحـــظ الفاصل" (١٩٣٠)، وهو الفيلم التجريبى الذى أخرجه كينيـــت ماكفرســـون، فـــإن روبسون أصابه الإحباط لأنه لم يستطع التحكم فى الأفلام التى ظهر فيها، ولم يكن سعيدًا بالظهور فى فيلم زولتان كوردا " ساندرز عند النهر " (١٩٣٥)، الذى حاول دون نجاح أن يشترى حقوقه وكل نسخة ليمنع عرضه، كما أنه كان آســـفًا علـــى تصوير الزنوج فى " حكايات مانهاتن " (١٩٤٢) الذى كان آخر أفلامه. وبينما كان يقوم بالتمثيل والغناء ودراسة اللغات الأفريقية فى لندن خلال الثلاثينيات، كانت تلك هى الفترة التى تزايد فيها اهتمام روبسون بالثقافة والسياسة الأفريقية، وبدأ اهتمامه بالشيوعية والاشتراكية. وفى عام ١٩٣٤ قام بأول رحلاته العديدة إلـــى الاتحـــاد السوفيتى بدعوة من سيرجى ايزنشتين الذى كان يخطط للقيام بصنع فيلم من بطولة روبسون، وهو المشروع الذى لم يتحقق أبدًا. وفى الفترة اللاحقـــة كانـــت أعمالـــه الفنية مصطبغة بنزعته السياسية، كما قـــام بتطـــوير أســـلوب أداء بليـــغ وشـــديد الوضوح، كما كان يقوم دائمًا بـــأداء الأدوار الفنيـــة لـــصالح القـــضايا الـــسياسية والاجتماعية.

وبعد الحرب العالمية الثانية تزايد نقد روبسون للقمح الطبقى والعنصرى فى أمريكا، وهو ماجعله فى صراع مع البارانويا المضادة للشيوعية فى تلـــك الفتـــرة، ولقد وصل هذا الصراع إلى الذروة عندما تم تشويه ملاحظات روبـــسون خـــلال مؤتمر السلام فى باريس فى عام ١٩٤٩ بواسطة وكالة أنباء أسوشيتد بريس، لكى يبدو روبسون معاديًا لأمريكا ومناصرًا للسوفييت، وهو ما جعل الكثير من الزونج الأمريكيين أقل اهتمامًا به كمتحدث سياسى باسمهم، كما قطعوا صلاتهم به. وفـــى أحد عروضه فى بيكسيكيل فى نيوورك، تم قطع العرض بسبب العنـــف المـــضاد للشيوعية وعصابات العنصريين، ولقد نسب الإعلام الرسمى هـــذا الـــشغب إلـــى المحرضين الشيوعيين وتم توجيه اللوم إلى روبنسون مما أدى إلى تشويه سمعته.

وسرعان ما تم سحب جواز سفر روبنسون وزوجته بواسطة سلطات الدولة فى أعقاب شغب بيكسكيل، كما أن المباحـــث الفيدراليـــة وضـــعته فـــى مـــصاف "الشخصيات الرئيسية " فى السياسات اليسارية، ليتعـــرض هـــو وزوجتـــه خـــلال

عشرين عاما للمراقبة الدائمة. لكن روبنسون استطاع فى النهاية أن يسترد جواز سفره فى عام ١٩٥٨، مما سمح له بالسفر مرة أخرى، لكنه كان يعانى خلال الستينيات والسبعينيات من اعتلال صحته والاكتئاب القاسى، ليعيش فى عزلة حتى وفاته فى عام ١٩٧٧.

وتشهد أدوار روبنسون السينمائية على مواهبه الصوتية الجهورية العظيمة، بالإضافة إلى سحره الشخصى الهائل، وهو الأمر الذى شكل حياته الفنية الموسيقية والمسرحية، كما ضمن له مكانة كبيرة كمتحدث عن الحقوق المدنية وعن اليسار. ولقد كانت حياته الفنية هى التى ساعدت على انتشار آرائه السياسية، لكنها كانت سببا فى تقليص حياته المهنية، وهو ما يشهد على أن صناعة الثقافة الأمريكية ما تزال تعانى من القيود السياسية.

" **ادوارد آر. أونيل** "

من قائمة أفلامه :

"الجسد والروح" (١٩٢٤)، "الخط الفاصل" (١٩٣٠)، "الإمبراطور جـونز" (١٩٣٣)، "سانرز عند النهر" (١٩٣٥)، "سفينة الاسـتعراض" (١٩٣٦)، " أغنيـة الحرية " (١٩٣٦)، " كنوز الملك سليمان " (١٩٣٧)، " أريحا، أو الرمال السوداء" (١٩٣٧)، "الصديق الكبير" (١٩٣٧)، "وادى الكبرياء" (١٩٣٩)، "حكايات مانهاتن" (١٩٤٢).

السينما القومية فى بلدان العالم

الفن الجماهيرى فى السينما الفرنسية

بقلم : جينيت فينسيندو

مثلما كان الحال فى هوليوود، فإن الفترة ما بين ١٩٣٠و١٩٦٠ تشكل العصر الكلاسيكى للسينما الفرنسية، وهى الفترة التى شهدت أنماطا واضحة المعالم، وأبنية اقتصادية راسخة، كما كانت هى الفترة التى أصبحت فيها السينما شكلا رئيسيا للتسلية الجماهيرية. وخلال هذه الأعوام تم إنتاج العديد من الأفلام الكلاسيكية العظيمة فى السينما الفرنسية، مثل " المليون " (١٩٣١)، و " الوهم الكبير" (١٩٣٧) و " أطفال الفردوس " (١٩٤٣- ١٩٤٥)، و" الخوذة الذهبية " (١٩٥١)، و"عمى" (١٩٥٨). وفى نفس الوقت كانت هى الفترة المميزة بالأزمات المتكررة فى صناعة السينما، وبالقلاقل السياسية الخطيرة، وبالحرب العالمية. وإذا كانت تلك الفترة قد بدأت بثورة دخول الصوت، التى أعلنت عن لغة سينمائية جديدة، وازدياد فى جماهيرية الوسيط الفنى، فإنها انتهت على نحو يحمل دلالات متناقضة وغامضة، فقد كانت نهاية عقد الخمسينيات قد شهدت ميلاد الموجة الجديدة فى نفس الوقت الذى شهدت انحدار عدد جمهور السينما.

من قدوم الصوت إلى الجبهة الشعبية

لقد كان قدوم الصوت إلى عالم السينما يمثل مفاجأة بالنسبة لصناعة السينما الفرنسية، فعلى الرغم من أن السينما الفرنسية كانت غنية من الناحية الفنية خلال العشرينيات، فإن هوليوود كانت هى المسيطرة، لذلك تناقص عدد الأفلام التى يتم إنتاجها إلى ٥٥ فيلما فى عام ١٩٢٦. وبالإضافة إلى ذلك، فعلى الرغم من أن العلماء الفرنسيين قد ابتكروا أنظمة صوتية منذ بداية القرن العشرين، فإن أيا من هذه الابتكارات لم يتم تسجيلها لذلك، فإن الأنظمة الأمريكية فرضت نفسها بحيث توجب على صناعة السينما الفرنسية استيرادها.إن الأفلام الفرنسية الناطقة الأولى مثل " مياه النيل " و " قلادة الملكة " (١٩٢٩) كانت أقرب إلى الأفلام الصامتة التى تحتوى على فقرات ناطقة زائدة، ولم تبدأ السينما الفرنسية عصر السينما الناطقة على نحو حقيقى إلا مع فيلم رينيه كلير " تحت أسقف باريس " (١٩٣٠) الذى تم

تصويره من أجل الشركة الألمانية " توبيس " فى أستوديوهات " ايبيناى ". وعلى الرغم من أن الفيلم لم يحقق فى البداية نجاحا فى باريس، فإن تلك الحكاية الشعبية حول مغنى الشوارع " ألبيير بريجان " حققت نجاحا عالميا هائلا، وهو النجاح الذى لا يعود فقط للاستخدام الإبداعى للصوت والموسيقى، ولكنه أيضا لأنه حقق انتشارا جماهيريا لتلك الرؤية " النوستالجية " حول باريس القديمة، و" ناسها الصغار "، وهى السمات التى سوف تتسم بها العديد من الأفلام الفرنسية.

وسرعان ما استطاع صناع السينما الفرنسيون التواؤم مع عناصر الأفلام الناطقة، لتشهد بداية عقد الثلاثينيات تزايدا فى عدد الأفلام الروائية التى يتم إنتاجها، والتى وصلت إلى ١٥٧ فيلما فى عام ١٩٣١، لتستقر طوال بقية العقد حول ١٣٠ فيلما فى العام، وهو الرقم الذى ما تزال السينما الفرنسية محافظة عليه حتى اليوم فيما عدا خلال سنوات الأربعينيات. وباستثناء شركتين كبيرتين متكاملتين على نحو رأسى، شركة "باتيه – ناتان"، وهما الشركتان اللتان تأسستا فى أواخر العشرينيات، فإن الإنتاج كان بين أيدى عدد لا يحصى من المنتجين الفرديين الذين لا يملكون إمكانات مستقرة للتمويل. وكما هو الحال بالنسبة للمجتمع الفرنسى بشكل عام، فإن الفضائح ووقائع الإفلاس التى زادت بسبب التنافس مع هوليوود. (لقد كان أمام كل فيلم فرنسى يتم عرضه فيلمان أو ثلاثة من الولايات المتحدة خلال الثلاثينيات، كما أن التوزيع كان محصورا فى أغلبه بين أيدى أمريكية). وعلى الرغم من ذلك فإن الأفلام الفرنسية حققت نجاحات تجارية خلال هذا العقد.

وبعد فترة قصيرة من الضعف، فإن الأستديوهات الموجودة حول باريس (مثل " ايبيناى "، و" بولونى – بيان كور "، و" جوانفيل "، وفى جنوب فرنسا (فى مدن مثل مارسيليا ونيس)، قامت بتعزيز إمكاناتها والخبرات التى تعمل بها ولقد كان ازدهار صناعة السينما الفرنسية يتسم بالكوزموبوليتانية، لكنه كان يوحى أحيانا بنوع من كراهية الأجانب من جانب العناصر اليمينية، فى فترة شهد مسرح السياسة انقسامات حادة وتصاعدا لنزعة العداء للسامية. ومع ذلك كانت فرنسا – بالعديد من الطرق – ترحب بالوافدين الروس القادمين إليها خلال العشرينيات،

بالإضافة للعديد من المهاجرين الألمان أو القادمين من وسط أوروبا. ومنذ عام ١٩٢٩ وحتى ١٩٣٢ جاء العديد من الفنانين لصناعة الأفلام متعددة اللغات، وهى الطريقة التى كانت شائعة قبل ظهور تقنية الدوبلاج أو الترجمة فوق الشريط، وهو ما كان يتم على نحو خاص فى أستديوهات باراماونت فى " جوانفيل " التى كان يطلق عليها اسم " بابل على نهر السين ". ولقد أسهم العديد من المهاجرين بإضافات متعددة للسينما الفرنسية، مثل لازار ميرسون الروسى، وألكسندر برونيه المجرى، اللذين برزا فى عالم تصميم الديكور ليصنعا الديكور الباريسى الشهير فى أفلام كلير وكارنيه والعديد من المخرجين الآخرين.

كما أن النجوم من المصورين السينمائيين الفرنسيين، مثل جول كروجيه وكلود رينوار قد تعلموا العديد من فنانين قادمين من أستديوهات " أوفا " الألمانية مثل كيرت كورانت ويوجين شوفتان، وهو الأمر الذى ساهم كثيرا فى تحديد الملامح الخاصة بالواقعية الشعرية. إن مخرجين مثل بيلى وايلدر، وفريتز لانج، وأناتوك ليتفاك، وماكس أوفولس، وروبرت سيودماك، قاموا جميعا بتصوير أفلام فى باريس وهم فى طريقهم إلى هوليوود، كما أن البعض مثل أوفولس وسيودماك وكيرت بيرنارت قاموا بصنع عدد من الأفلام الفرنسية حتى بداية الحرب، بالإضافة إلى أن أوفولس – الذى حصل فى النهاية على الجنسية الفرنسية – عاد إلى باريس خلال الخمسينيات.

إن قدوم الصوت وضع نهاية للحركة الطليعية، لكن مخرجى السينما الصامتة مثل رينيه كلير، وجان رينوار، وجاك فيديه، وماريه إبستين، وجان بينوا – ليفى، وجوليان دوفيفييه، وجان جريمون، وأبيل جانص، ومارسيل ليربيه، تحول شيئا فشيئا إلى الصوت، وأصبحوا مخرجين بارزين خلال الثلاثينيات وما بعدها، كما لحق بهم مخرجون جدد مثل كارنيه (الذى كان مساعدا مع فيديه)، بالإضافة إلى المهاجر الإسبانى جان فيجو الذى مات بشكل مأساوى فى عام ١٩٣٤ بعد أن ترك فيلمين روائيين لامعين هما " صفر فى السلوك " (١٩٣٣) و" أطلانطا " (١٩٣٤) إن من التغيرات العظيمة التى حدثت بسبب الصوت كان ظهور مجموعة

جديدة من الممثلين أتى معظمهم من عالم المسرح والصالات الموسيقية من عالم المسرح والصالات الموسيقية مثل رامو، وهارى باور، وجان جابان، وأرليتى، وفيرناندل، وجول بيرى، ولوى جوفيه، وميشيل سيمون، وفرانسواز روزيه، كما ظهر أيضًا العديد من الممثلين المشهورين بأداء شخصيات معنية، مثل كاريت، وساتورنان فابر، وبولين كارتون، وروبيرلوفيجان، وبيرنار بيلييه، الذين اكتسبوا شعبية كبيرة تشبه شعبية النجوم بسبب وجوهم المألوفة، وسلوكياتهم على الشاشة، ليصبحوا أحد المباهج الدائمة للسينما الفرنسية الكلاسيكية.

ولقد ساعدت حداثة تقنية الصوت على ظهور أكثر نمطين جماهريين مشهورين خلال الثلاثينيات، وهما الفيلم الموسيقى والمسرح المصور، وفيما عدا أفلام كلير مثل " المليون "، و" الحرية لنا " (١٩٣٢)، و" ١٤ يوليو " (١٩٣٢) حيث قام فيها بتطويع تقاليد النمط لكى تلائم رؤيته الفنية الخاصة، فإن الأفلام الموسيقية السائدة فى تلك الفترة كانت تميل إلى أن تكون أوبريتات مصورة سينمائيا على نحو مباشر. وكان البعض منها شديد الإسراف فى إنتاجه، مثل فيلم " الطريق إلى الجنة " (١٩٣٠)، وكانت فى معظمها أفلاما ألمانية صنعت فى ألمانيا فى نسختين،التى استهلت الحياة الفنية لنجوم مثل أونرى جاران وليليان هارفى. وبفضل فيلمى " المليون " و " ١٤ يوليو "، فإن أنابيلا أصبحت أكثر النجمات الفرنسيات شهرة. لكن نوعا آخر أقل شهرة استطاع أن يحتل مكانا مهما فى عالم السينما الفرنسية، وهى الأفلام التى تحكى قصصا بسيطة تدور حول عالم المغنيين فى الصالات الموسيقية، وعلى الأخص جورج ميلتون، وباخ، وفيرناندل. وكان من أكثر الأنماط الفرعية غرابة فى تنويعها على هذا النمط هو الفودفيل الحربى، الذى كان يقابل أحيانا بنوع من السخرية من جانب النقاد لكن الجمهور كان يرحب بمثل هذه النوعية من الأفلام، وقام فيرناندل ببطولة واحد من أكثر الأفلام الناجحة من هذا النمط، وهو فيلم " إينياس " (١٩٣٧). كما ظهر أيضا العديد من الفنانين القادمين من عالم الصالات الموسيقية، مثل جوزفين بيكير، وموريس شيفالييه وميستينيون كما ظهر فى أواخر هذا العقد جيل جديد من المغنيين والموسيقيين مثل تينوروسى، وشارل ترنييه، وراى فينتورا وفرقته. لقد كان هذا النمط هو المادة

الأساسية لما يسمى " سينما ليلة السبت " حيث يذهب الناس بانتظام إلى دور العرض السينمائية الشعبية أو الفاخرة الجديدة فى وسط المدينة، مثل دار سينما " جومون بالاس " أو " ريكس " فى باريس. ولقد أحب الجمهور بنفس القدر "المسرح المعلب سينمائيا " (أو الاقتباسات المباشرة عن المسرحيات) الذى كان يقابل أيضا من جانب النقاد بنوع من الاستهجان، ومع ذلك فإن " المسرح المعلب " الذى يعتمد – بشكل مباشر أو غير مباشر – على كوميديات البوليفار الساخرة، وهو ما يعتبر اليوم شاهدا ساحرا على تلك الفترة، أتاح أيضا الفرصة للظهور أمام العديد من الممثلين العظام مثل بيرى، ورامو، فى إظهار أسلوبهم الساحر، كما أتاح الفرصة أمام كتاب السيناريو لكى يطوروا نصوصا جميلة. لقد كان الاحتفاء والبهجة فى استخدام اللغة الفرنسية فى هذه الأفلام التى يعشقها الجمهور عاملا مهما فى إعطاء شكل خاص للسينما الفرنسية فى مواجهة تهديد هوليوود، كما أنها أعلنت عن مكانة متميزة لكتاب السيناريو فى السينما الفرنسية، فإن كتابا مسرحيين مثل مارسيل آشار، وشعراء مثل جاك بريفيير، كتبوا للشاشة، كما أن جيلا جديدا من كتاب السيناريو ظهر مع ظهور أونرى جانسون، وشارل سباك، كما عمل العديد من المخرجين فى " المسرح المعلب سينمائيا " مثل إيف ميراند ولوى فيرنويه. لكن النجمين الكبيرين فى عالم إخراج هذا النمط كانا مارسيل بانيول وساشا جيترى، اللذين قاما بتصوير مسرحياتهما، كما كانا فى البداية يستعينان ببعض الفنيين على ذلك. لقد كان بانيول يحتفى بثقافته الجنوبية، مثلما يظهر فى أفلام " ماريس " و " فانى " و" سيزار "، وهى الثلاثية التى ظهرت على التوالى فى أعوام ١٩٣١، ١٩٣٢، ١٩٣٦، التى أتاحت لممثل مثل رامو دوره اللامع فى حياته الفنية، كما أنها أظهرت أيضا نجومية أوران ديمازيس وبيير فريزنيى، بالإضافة إلى الفيلم الذى أخرجه بانيول ١٩٣٨ " زوجة الجناز ". أما جيترى الذى كان يقوم ببطولة الأفلام بنفسه دائما، فقد قدم شخصيته الباريسية المهذارة ذات اللغة الراقية والمتحضرة فى أفلام مثل " دعنا نحلم " " حكاية محتال " وكلاهما فى عام ١٩٣٦.

وإذا كانت هذه الأنماط الكوميدية المرحة قد سيطرت على شباك التذاكر الفرنسى، فإن هناك تيارا آخر أقوى هو الميلودراما الواقعية القاتمة فى السينما

الفرنسية، حيث تم إعادة تقديم المسرحيات الميلودرامية التى تنتمى للقرن التاسع عشر فى أفلام مثل البؤساء (١٩٣٣) من إخراج ريمون بيرنار، و " اليتيمتان " (١٩٣٢) من إخراج موريس تورنيه. لكن هناك أنماطا ميلودرامية جديدة ظهرت أيضا، مثل الميلودراما العسكرية أو ميلودراما الأسطول، فى فيلم " الجريمة المزدوجة على خط ماجينو " (١٩٣٧)، و " بوابة البحر " (١٩٣٦)، والدراما التى تتناول عالم الطبقة الراقية مثل فيلم " السعادة " (١٩٣٥) لمارسيل ليربييه، و " الفردوس المفقود " (١٩٣٦) لأبيل جانص، والميلودراما السلافية، وهى نمط من الدراما التاريخية التى تدور فى بلد خيالى يقع فى أوروبا الشرقية مثل أفلام " مايرلينج " و " كاتيا " (١٩٣٨)، التى تدين بالكثير للمهاجرين الروس، وكان من بين نجومها الرومانسيين دانييل داريو، وشارل بوابيه، وبيير ريتشارد - ويليم، وبيير فريزنيى، وبيير بلانشار لكن الثلاثينيات كانت على المستوى العالمى مرتبطة على نحو أكثر قوة بالواقعية الشعرية، التى تعتمد على الأدب الواقعى أو سيناريوهات أصلية، كما أنها تدور فى عالم الطبقات العاملة. ولقد كانت أفلام الواقعية الشعرية تصور حكايات متشائمة تدور فى عالم الليل، وتستخدم أساليب بصرية قاتمة وحادة فى تناقضاتها، مما يستبق الفيلم نوار الأمريكى. وكان هناك العديد من " مؤلفى " تلك الفترة استخدموا هذا النمط، مثل بيير شينال فى فيلم " شارع بلا اسم " (١٩٣٣)، و" المغنى الأخير " (١٩٣٩)، ومثل جوليان دفيفيه فى فيلم " سرية المشاة " (١٩٣٥) و " بيبى لوموكو " (١٩٣٦)، ومثل جان جريميو فى فيلم " وجه الحب " (١٩٣٧) و" القطارات " (١٩٣٩-١٩٤٠)، ومثل جان رينوار فى فيلم "الوحش الإنسانى" (١٩٣٨)، ومثل ألبيير فالانتين فى فيلم " ساقية المرقص " (١٩٣٨).

ولقد بدأ كارنييه وبريفيير فى هذا المجال بفيلمهما " جينى " فى عام ١٩٣٦، لكن أفضل ما قدماه فى هذا النمط كان " رصيف الضباب " (١٩٣٨) و " الفجر " (١٩٣٩). وعلى الرغم من أن الواقعية الشعرية قدمت نساء " أسطوريات " (على سبيل المثال تلك الأدوار التى لعبتها ميشيل مورجان فى " رصيف الضباب " أو "ساقية المرقص")، فإن الواقوعية الشعرية كانت تدور دائما حول بطل من

الرجال يجسده في العادة جان جابان. إن العالم الكابي الذي تقدمه أفلام الواقعية الشعرية يعكس في جانب منه الأخلاقيات المتشائمة للفترة التي سبقت الحرب العالمية الثانية مباشرة، وهناك جانب من الحقيقة في ذلك على الرغم من أن كارنيه – مثل العديد من المخرجين أصحاب الوعي السياسي في تلك الفترة – كانت له مواقف سابقة تناصر الأيديولوجيا الأكثر تفاؤلا في " الجبهة الشعبية "، وهي تحالف يسار الوسط الذي كان في السلطة ما بين عامي ١٩٣٦ و١٩٣٨، وضم إلى صفوفه العديد من المثقفين والفنانين الذين شملوا أيضا صناع الأفلام وكان من بينهم المخرج الأكثر أهمية، الذي تعتلي قامته الفنية كل هذا العقد : جان رينوار ولقد كانت الكوميديا الشعبية في فيلمه " جريمة مسيو لانج " (١٩٣٥)، بالإضافة إلى أفلامه ذات الالتزام السياسي المباشر مثل " الحياة لنا " (١٩٣٦) و" المارسييز " (١٩٣٧)، كانت تساهم جميعا في مناخ الأمل والتضامن الطبقي الذي ميز تلك الفترة القصيرة. ولقد كان إسهام رينوار أيضا في أنه جمع بين التكنيك اللامع الذي يلخص التقنيات المميزة لتلك الفترة ويتسامى بها في الوقت ذاته (مثل التصوير في عمق المجال، واستخدام اللقطات الطويلة زمنيا) وبين الموضوعات الشعبية والنجوم المحبوبين كما في فيلم " الكلبة " أو " العاهرة " (١٩٣١) و" نزهة في الريف " (١٩٣٦)، وهوالفيلم الذي يقدم تحية إلى أبيه الفنان التشكيلي أوجست رينوار، بالإضافة إلى أفلام " الوهم الكبير " و" الوحش الإنساني " ولقد كان فيلمه الأخير في هذا العقد " قواعد اللعبة " (١٩٣٩) يصور انهيار المجتمع الأرستقراطي المتحلل، وهو الفيلم الذي يعتبر من أهم الأفلام التي صنعت عبر التاريخ، لكنه لم يحقق نجاحا في زمنه، وإن كان من المؤكد أنه يستبق عصره.

لقد كان فيلم " قواعد اللعبة " نهاية لعقد من الإنجاز الفني العظيم والسينما الشعبية ذات الحيوية. فقد كانت الثقافة السينمائية آنذاك تعيش حالة ازدهار، كما أن " السينماتيك " الفرنسي قد تم تأسيسه في عام ١٩٣٦ بواسطة أونري لانجلوا وجورج فرانجو وجان ميتري، كما ظهرت مجلات شعبية مثل " من أجلك " و " سينيموند "، التي كانت تصدر أسبوعيا ليقرأها الملايين، كما بدأت في تلك الفترة الكتابات حول تاريخ السينما بدءا من أصحاب الاتجاهات اليسارية مثل جورج

سادول، وأصحاب الاتجاهات اليمينية مثل موريس بارديش وروبير برازيلاش. لقد كانت هناك خطط رائعة من أجل المستقبل تم وضعها خلال فترة حكم " الجبهة الشعبية "، من أجل إعادة تنظيم الصناعة كلها، ومن أجل إقامة مهرجان سينمائى عالمى فى " كان "، لكن الحرب وضعت نهاية حادة لهذا كله.

الاحتلال والتحرير

كان لاستسلام الجنرال بيتان للاحتلال الألمانى لفرنسا، وانقسام الوطن لمنطقة حرة فى الجنوب، ومنطقة محتلة فى الشمال، تأثير عميق على السينما الفرنسية، فقد هاجر بعض صناع الأفلام والممثلين مثل رينوار ودوفيفيه وجابان ومورجان إلى الولايات المتحدة، بينما اضطر آخرون مثل ألكسندر تورنيه والمؤلف الموسيقى جوزيف كوزما إلى الاختفاء بسبب القوانين المعادية للسامية (كما عانى البعض معاناة أكبر مثل هارى باور الذى قامت سلطات الجستابو بتعذيبه فى عام ١٩٤٣)، لكن معظم الفنانين ظلوا فى فرنسا واستمروا فى العمل بشكل نسبى تحت النظام الجديد. فقد حاولت حكومة فيشى برئاسة الجنرال بيتان أن تضع حدا للسيطرة الألمانية على صناعة السينما لتؤسس هيئة جديدة تقود الصناعة وهى " مجلس تنظيم الصناعات السينماتوغرافية " فى باريس، الذى أدخل قواعد تنظيمية جديدة كان لها تأثير عميق فى السينما الفرنسية ما يزال قائما حتى اليوم مثل وضع إطار مالى للصناعة، والتحكم فى شباك التذاكر، ودعم إنتاج الأفلام القصيرة، وإنشاء مدرسة سينمائية جديدة (إيديك). وقد تم صنع بعض الأفلام الكلاسيكية مثل فيلم " العودة الأبدية " و" ضوء الصيف " و" زوار المساء " (كلها فى عام ١٩٤٣) داخل المنطقة الحرة، لكن النقص فى الإمكانات أدى إلى عدم الاستمرار فى صناعة مثل هذه الأفلام، لتظل معظم أفلام السينما الفرنسية تأتى من باريس. كما أن الألمان أنشأوا شركتهم الخاصة تحت اسم "كونتيننتال فيلمز" بواسطة رأسمال ألمانى وموظفين فرنسيين، وقد أنتجت هذه الشركة ثلاثين فيلما روائيا من بين المئتين وعشرين فيلما التى تم إنتاجها خلال فترة الحرب. وعلى

الرغم من الصعوبات المادية، فإن السينما الفرنسية ازدهرت فى تلك الفترة، وبينما كانت الأفلام تتم مراجعتها بواسطة الرقباء الألمان ورقباء حكومة فيشى، فى محاولة لحث العديد من المخرجين على تحاشى الموضوعات المعاصرة أو "الصعبة "، فإن عددا قليلا جدا من الأفلام التى أنتجت فى تلك الفترة يمكن أن نراها على أنها أفلام دعائية. وقد تم منع عرض الأفلام البريطانية والأمريكية، مما ترك الساحة للسينما الفرنسية للسيطرة على دور العرض (إلى جانب بعض الأفلام الإيطالية والألمانية. ولقد كانت دور العرض مكانا آمنا حميما، كما أن الأفلام كانت قد بلغت ذروتها كوسيلة تسلية ولهو وهروب فى تلك الفترة.

ولقد كان الإنتاج المسيطر على تلك السنوات الغريبة هو الأفلام التى يمكن اعتبارها " هروبية "، مثل الكوميديات على الطريقة الأمريكية كفيلم " كاترين المحترمة " (١٩٣٤)، أو أفلام التشويق مثل " الورقة الرابحة " و" القتلة يعيشون فى رقم ٢١ " (١٩٤٢) أو الأفلام الموسيقية مع تينو روسى أو شارل ترينيه، أو إديت بياف، أوأفلام الدراما التاريخية مثل " كولونيل الإمبراطورية " (١٩٤٢) و" دوقه لانجيه " (١٩٤١) و" أبناء الفردوس " (١٩٤٣-١٩٤٥). وكان ثلث إنتاج فترة الحرب يتشكل من اقتباسات أدبية، كما أن تلك الفترة لم تشهد إلا القليل النادر من ظهور النزعة " الفانتازية " فى السينما الفرنسية بأفلام مثل " الليلة الخيالية " (١٩٤١)، و"العودة الأدبية " (عن سيناريو لجان كوكتو) و" زوار المساء ". وعلى الرغم من أن البعض قد يرى القليل من هذه الأفلام – مثل فيلم كونت كارول "كولونيل الإمبراطورية" (١٩٤٢) – باعتبارها نقدا غير مباشر للألمان ونظام بيتان، فقد كانت فى معظمها يتم صنعها واستقبالها على أنها نوع من التسلية قريبة من تلك النزعة التى كانت سائدة خلال الثلاثينيات. إن هذا الغموض هو ما يميز معظم أفلام فترة حكومة فيشى، ففيلم أونرى – جورج كلوزو " الغراب " (١٩٤٣)، الذى قام ببطولته فريزنيى وجينيت لوكيرك، الذى يعتبر فيلما هجائيا قاتما للبرجوازية الريفية، وهو من إنتاج شركة كونتيننتال الألمانية، قد تم توجيه النقد له بعد التحرير باعتباره فيلما مضادا لفرنسا ومناصرا للنازية، على الرغم من أن الألمان فى تلك الفترة رأوا فيه فيلما عدائيا ورفضوا توزيعه وعرضه فى ألمانيا.

كما أن فيلم بانيول " ابنة حفار الآبار " (١٩٤٠) قد تم النظر إليه باعتباره مناصرا لأيديولوجية بيتان حول " العمل والعائلة والوطن "، على الرغم من أن قصته حول أم وحيدة مهجورة تتسق مع أعمال بانيول السابقة. لكن من المثير فى تلك الفترة أن يظهر نمط أفلام النساء، بأفلام ميلودرامية مثل " فينوس العمياء " (١٩٤٠) و " ابنة حفار الآبار " لبانيول، و" الستار الأزرق " (١٩٤٢) لجان ستيللى، و " الفردوس لك " (١٩٤٣) لجان جريمون، لكن هذه الأفلام يمكن النظر إليها تعبيرا عن أيديولوجية حكومة فيشى (حيث إنها تعلى من شأن تضحيات الأمومة والوطنية)، إلا إنها تصور دائما شخصيات نسائية قوية، وهو أمر جديد بالقياس لفترة ما قبل الحرب (وهو بلا شك أمر مرتبط بالعدد الكبير من النساء اللائى كن يشكلن الجانب الأهم من جمهور تلك الفترة)، كما ان هذه الأفلام أتاحت الفرص لنجمات مثل فيفيان رومانس وجابى مورلى ومادلين رينو، اللائى أعطين أهم أدوارهن بالمقارنة مع أفلامهن السابقة كما أن هناك أفلاما أخرى يتيح السرد فيها موقعا محوريا للبطلات، مثل الكوميديات الغريبة " كاترين المحترمة " (مع إدوج فوييه) والفيلم الميلودراما الذى أخرجه ألبرت فالانتين على نحو رقيق " مارى مارتين " (١٩٤٣) مع الممثلة رينيه سانت ــ سير، بالإضافة إلى الدراما اللاذعة التى أخرجها كلود أوتان ــ لاران " الجميلة " (١٩٤٣)، لكن تلك الظاهرة كانت قصيرة العمر، وعادت الشخصيات النسائية فى أفلام ما بعد الحرب إلى أشكالها وأنماطها التقليدية.

ولقد حافظت السينما الفرنسية على معنوياتها خلال فترة التحرير، فقد تم إنشاء مجلس لتحرير السينما الفرنسية، بالإضافة إلى إصدار صحيفة " الشاشة الفرنسية " (ليكران فرانسيز)، كما عاد الفنانون والفنيون اليهود بينما تمت عملية تطهير عامة واجه فيها جيترى وأرليتى وشيفالييه عقوبات بسبب تعاونهم مع الألمان (كما تم توقيع العقوبة على كوزلو بمنعه من العمل لمدة عامين بسبب فيلمه " الغراب "، على الرغم من أن أحدا منهم لم يتورط إلى الحد الذى يصبح فيه فاشيا حقيقيا مثل الممثل روبير لوفيجان (الذى ترك فرنسا ليهرب من الإدانة)، أو الكاتب روبير برازيلاش الذى أطلق عليه الرصاص فى عام ١٩٤٥. وتوجت الواقعية الشعرية عند كارنييه وبريفير بفيلمهما " أطفال الفردوس " الذى عرض فى

٩ مارس ١٩٤٥، ليحقق نجاحا جماهيريا ونقديا هائلا، كما أن الشخصيتين الرئيسيتين بابست (جان – لوى بارو) وجارانس (أرليتى) تم النظر إليهما باعتبارهما يجسدان " روح فرنسا " التى لا يمكن هدمها.

كانت السينما الفرنسية فى أعقاب التحرير تتعامل فى البداية مع صدمة الحرب، فقد صنعت الأفلام التسجيلية والروائية من أجل تمجيد المقاومة، مثل أفلام جان – بول لوشانوا المأخوذة عن " رجال المقاوة " لفيركور، وكان من أهم الأفلام الروائية وأكثرها شهرة هو فيلم دينيه كليان " موقفة السكن الحديدية " (١٩٤٦)، وهو فيلم شبه تسجيلى يستخدم عمال السكك الحديدية الذين قاتلوا إلى جانب المقاومة، وفيلم " الأب الهادئ " (١٩٤٦) مع نويل – نويل، بينما كانت أفلام أخرى مثل فيلم كريستيان –جان " كرة الشحم " (١٩٤٥)، وفيلم أوتان – لارا " الممسوسون " (١٩٤٦)، وفيلم كليمان " ألعاب ممنوعة " (١٩٥١)، تتعامل مع هذا الموضوع بطريقة غير مباشرة، وسرعان ما انتهى هذا الموضوع بشكل أو بآخر إلى الاختفاء تدريجيًا، حتى جاءت الفترة فى أعقاب حكم ديجول (مع استثناء فيلمى ألان دينيه " ليل وضباب – ١٩٥٦ "، و " هيروشيما حبى – ١٩٥٩ ")، فعلى الرغم من أن هذا الموضوع له دلالته الوطنية، فقد أصبح موضوعًا مفصلاً للأفلام الكوميدية للعقود الثلاثة التالية.

الجمهورية الرابعة

مثلما حدث بالنسبة للنظام السياسى، فإن السينما خلال الفترة الجمهورية الرابعة بدأت برنامجًا للتغيير، فتم تأسيس المركز القومى للسينما فى عام ١٩٤٦، وتوسيع مجال العمل لمجلسى تنظيم صناعات السينما الذى أنشئ فى الفترة السابقة، مما أدى إلى وضع الأسس الجديدة للسينما الفرنسية بما فيها قاعدة درجة سيطرة الدولة، وضريبة شباك التذاكر، من أجل مساعدة السينما " غير التجارية "، وهو ما ضمن لهذا النوع من السينما الاستمرار فى الحياة، كما أن مجهودات حقيقية بذلت لإعادة بناء وتحديث دور العرض الفرنسية. أما فى مجال الثقافة السينمائية فقد

وضع التحرير بذور السينما الحديثة، وذلك من خلال ازدهار حركة إنشاء نوادى السينما تحت رعاية أندية بازان، أكثر نقاد السينما الفرنسيين تأثيرًا. لقد كان بازان كاثوليكيًا تعلم فى معهد " إيديك "، وعمل فى جماعة " العمل والثقافة " الشيوعية التى جلبت الثقافة إلى الطبقة العاملة، كما كتب دراسات سينمائية مهمة فى العديد من الصحف بما فيها، الشاشة الفرنسية " و" الطيف " (سبرى)، كما شارك فى تأسيس " كراسات السينما " (كاييه دو سينما) فى عام ١٩٥١، وهى الصحيفة التى سرعان ما أصبحت المنتدى الذى شارك فيه فرانسوا تريفو وجاك ريفييت وإيريك رومير وجان- لوك جودار، وهم نقاد " الموجة الجديدة " التى سوف تظهر فى المستقبل (على الرغم من أن بازان لم يكن يشاركهم دائمًا آراءهم). ولكن على الرغم من هذه البدايات الجديدة، فإن الأبنية القديمة أكدت وجودها، كما أن صناعة السينما الفرنسية سرعان ما واجهت العديد من المشكلات، خاصة عودة ظهور الأفلام الأمريكية فى السوق الفرنسية، ومما زاد الأمر سوءًا كان اتفاقية التجارة المعروفة باسم " بلوم – بيرن " (١٩٤٦) وهى جزء من تسوية ديون فرنسا الحربية للولايات المتحدة، التى ضمنت حصصا كبيرة لاستيراد الأفلام الأمريكية، فى مقابل استيراد الولايات المتحدة للسلع الترفيهية الفرنسية. وفى النهاية فإن التوازن بين الأفلام الفرنسية والأمريكية لم يكن مختلفا عما كان عليه الأمر خلال فترة ما قبل الحرب.

ولقد عاد إنتاج الأفلام الفرنسية إلى تحقيق ما بين ١٠٠ــ١٢٠ فيلما كل عام فى بداية الخمسينيات، وهو الأمر الذى ساعد فيه الإنتاج المشترك خاصة مع إيطاليا. وبدءا من أواخر الأربعينيات وحتى نهاية الخمسينيات وصلت السينما الفرنسية استقرارها وجماهيريتها العظيمة، فقد بلغ عدد الجمهور ذروته فى عام ١٩٥٧ عندما ارتاد دور العرض ٤٠٠ مليون مشاهد، بينما كانت المشاهدة تنحدر فى كل مكان فى فترة ما بعد الحرب، ولم يمثل التليفزيون منافسا قويا حتى الستينيات. لقد تم تنظيم الصناعة على نحو أفضل، كما تم تزويد الأستديوهات بمعدات أفضل، وكان من الممكن لها أن تستعين بالعديد من المحترفين أصحاب الخبرات الكبيرة، الذين كان العديد منهم يعمل منذ العشرينيات والثلاثينيات. فقد قام

ألكسندر تورنيه وجان دوبون وليون بارساك وماكس دوى وجورج واكيفيتش ببناء وتصميم الديكورات المبهرة ذات الأبنية الباروكية مثل ديكورات أفلام " المرجيحة الدوارة " (١٩٥٠) لأوفلوس، والديكورات ذات الأسلوب الخاص كما فى فيلم رينيه كلير " المناورات الكبرى " (١٩٥٥)، كما أن مصورين سينمائيين مثل إنرى أليكان وأرمان تيرار وكريستيان ماتراس، تزايد عليهم الطلب؛ لأن أسلوبهم الفوتوغرافى المصقول كان من سمات ما أطلق عليه فيما بعد (أحيانا بشكل يحتوى على النقد) اسم " تقاليد الجودة " كما احتفظ كتاب السيناريو بذلك الذوق الذى يكشف عن حضور البديهة المتألق الذى بدأ فى فترة ما بعد الحرب، فقد كتب بريفير عدة سيناريوهات، لكن تلك الفترة كانت هى فترة جينسون، وجان أورانش، وبيير بوست، ومايكل أوديار، وكان أورانش وبوست على نحو خاص متخصصين فى الاقتباسات الأدبية، وارتبط اسماهما بتعبير " تقاليد الجودة " كما أن العديد من المخرجين الذين بدأوا فى فترة ما قبل الحرب مثل كلير ودوفيفيه ورينوار وكارنيه وأوفولوس، عادوا إلى العمل ليلحق بهم العديد من الفنانين الذين سوف يصبحون مخرجين بارزين خلال فترة الحرب، وعلى الأخص جاك بيكير فى فيلم " نجح أخيرا " (١٩٤٢) و " جوكى مانروج " (١٩٤٣)، و " فالبالاس " (١٩٤٥)، ومثل أوتان – لارا، وكريستيان – جاك، وكلوزو، وكليمان. لقد كانت البراعة الحرفية والتقنية لهذه السينما، بالإضافة إلى أصولها الأدبية، وهو ما قام الشاب فرانسوا تيفور بانتقادها بشدة فى مقال بمجلة " كراسات السينما " ظهر فى عام ١٩٥٤ تحت عنوان " نزوع خاص للسينما الفرنسية ". ولقد تركت هذه المقالة الشهيرة تأثيرا مستمرا على الطريقة التى تمت بها كتابة تاريخ هذه الفترة، لكن نتائجها تحتاج إلى مراجعة، فعندما ننظر اليوم إلى هذه الفترة نجد أن السينما الفرنسية قد وصلت الذروة فى استقرارها وإتقانها الحرفى (وهو الأمر الذى كان تريفور معجبا به عندما يتناول السينما الهوليوودية)، أو بمعنى أدق فإن النزعة الكلاسيكية التى تميزت بها كان ينبغى الاحتفاء بها واكتشافها بدلا من انتقادها.

كما وجه تريفور أيضا انتقاده للطابع الأخلاقى القاتم للعديد من أفلام تلك الفترة، وفى الحقيقة أن تقاليد " الفيلم نوار " الفرنسى كانت ظاهرة فى الأربعينيات

والخمسينيات على نحو قوى، على الرغم من أن نزعة الواقعية الشعرية كانت فى فترة أفولها. ولقد كان انتصارها المتأخر فى أفلام مثل " أطفال الفردوس "، أما فيلم " أبواب الليل " (١٩٤٦)، فقد كان محاولة فاشلة من كارنيه وبريفير لإعادة خلق المنطقة الشعبية فى باريس، حيث تتشابك أسطورة الاحتلال الألمانى مع القدر، لكن أفلاما أخرى اتخذت المظهر المتألق للواقعية الشعرية، واستطاعت أن تمتد بها لآفاق جديدة لتقدم شخصيات ليس فقط مقدرا عليها أن تنتهى نهاية بائسة، لكنها تعيش أيضا حياة كئيبة وشريرة فى أفلام تبدو شديدة القتامة، مثل إيف أليجريه " ديدى من أنفير " (١٩٤٨)، و" ذلك الشاطئ الصغير الجميل " (١٩٤٩)، و" خدعة حربية " (١٩٥٠) وأفلام إنرى ـ جورج كلوزو " شارع الصاغة " (١٩٤٧) و" ضريبة الخوف " (١٩٥٣)، و" نساء شيطانيات " (١٩٥٥) و " الحقيقة" (١٩٦٠)، بالإضافة إلى فيلم كارنيه " تيرار راكان " (١٩٥٣) الذى قامت ببطولته سيمون سينوريه. كما قامت أفلام أخرى بالتركيز على النقد الاجتماعى الأكثر حدة للأخلاقيات والممارسات الاجتماعية الفرنسية، مثل فيلم " عائلات كبيرة (١٩٥٨)، واقتباسات عن روايات جورج سيمنون مثل " الحقيقة حول بيبى دونج " (١٩٥١)، و" حالة تعاسة " (١٩٥٨). لكن هذه التقاليد ساهمت أيضا فى ازدهار الفيلم البوليسى الفرنسى الجديد، وكانت نهضة هذا النمط بدافع من النجاح الكبير لأدب الجريمة، الذى غذاه من جديد سلسلة " مارسيل دانويل " التى تحمل اسم " السلسلة السوداء "، بالإضافة إلى المحاكاة التهكمية الساخرة لأساليب التشويق مثل " الصبى ذو الوجه النحاسى " (١٩٥٣) لإيدى كونستانتين. وكانت بعض أفلام الثلاثينيات مثل فيلم رينوار " الليل عند مفترق الطرق " (١٩٣٢)، وفيلم شينال " المنحنى الأخير "، بالإضافة إلى فيلم كلوزو " القتلة يعيشون فى رقم ٢١ " و" شارع الصاغة " تستبق هذا النمط، وعلى الرغم من ذلك فإن ميلادها الحقيقى يعود إلى جاك بيكير الذى ظهر فى عام ١٩٥٣ " لا تلمس الماء "، وهو اقتباس فضفاض عن " السلسلة السوداء " التى كتبها ألبير سيمونين، بالإضافة إلى فيلم جان ـ بيير ميفيل الذى ظهر عام ١٩٥٥ " بوب المقامر "، فقد قام هذان الفيلمان بوضع قواعد هذا النمط، الذى يحتوى دائما على رجال عصابات تقدم بهم العمر، ومجموعة

أصدقائهم الرجال الذين " يتعقبون البنات " فى علب الليل فى مونمارتر، وحيث نرى دائما الشوارع المرصوفة بالحصى فى باريس، وسيارات " الستروين " السوداء المتلألئة تحت الضوء.

وكما كان الحال فى الثلاثينيات، فإنه إذا كانت تقاليد الفيلم نوار والفيلم البوليسى من العناصر المعروفة عن السينما الفرنسية فى البلدان الأخرى، فإن الدراما التاريخية والكوميديات كانت أيضا من السلع الرئيسية للسينما الشعبية داخل فرنسا، فقد ظهرت أفلام تحتوى على إعادة بناء فترات تاريخية على نحو مبهر (استخدم بعضها بدعة تقنية الألوان)، وتعتمد فى العادة على كلاسيكيات أدبية، وهى الأعمال التى تطلبت عملا فائقا من الشركات، وتخطيطا جيدا، بالإضافة إلى نجوم كبار مثل جيرار فيليب، ومارتين كارول، وميشيل مورجان، وميشيلين بريسلى الذين أصبحوا أهم نجوم هذا النمط بالإضافة إلى جان جابان ولينو فينتورا اللذين أصبحا بطلى نمط الفيلم البوليسى. ولقد انتشرت أفلام الدراما التاريخية ليس فقط من خلال مخرجى التيار السائد، ولكن أيضا من خلال أعمال : " المؤلفين " العظام، فلقد حقق رينوار نجاحا كبيرا بفيلم " رقصة الكان كان الفرنسية " (١٩٥٤)، ورينيه كلير بفيلم " المناورة الكبرى "، وأوفولوس بفيلم " المرجيحة الدوارة " وفيلم " السعادة " (١٩٥١). وفى الحقيقة أن تقاليد النمط كانت مرنة إلى حد يكفى لكى تكون قابلة لتقديم التنويعات الموضوعية والأسلوبية والشخصية، مثل دراسة جاكلين أودرى عن العلاقة الجنسية المثلية بين النساء فى فيلم " أوليفيا " (١٩٥٠)، وفيلم جاك بيكير " الخوذة الذهبية " الذى يدور فى نهاية القرن التاسع عشر عن القوادين والعاهرات، والذى لم يحقق نجاحا تجاريا كبيرا ربما بسبب أسلوبه الذى لايوحى بحقيقته، على الرغم من أن أداء سيمون سينوريه فى هذا الفيلم، بالإضافة إلى قصته الرومانسية التى تقطع نياط القلوب، قد جعلا الفيلم عملا كلاسيكيا. وكانت هناك أفلام الدراما التاريخية الأخرى من بين الأفلام التجارية الناجحة خلال الخمسينيات، مثل فيلم " ما أحلى زهرة التيوليب " (١٩٥١)، و"حسناوات الليل " (١٩٥٢) و" القرمزى والأسود " (١٩٥٤) و" على المشاع " (١٩٥٧) ـ وهى الأفلام التى قام ببطولتها جيرار فيليب فى دور البطل

الرومانسى، وساعدت الديكورات والأزياء التاريخية على إظهار أناقته الرقيقة ـــ بالإضافة إلى فيلم " جير فيز " (١٩٥٥) و" البؤساء " (١٩٥٨) و" نانا " (١٩٥٤) وكان هذا الفيلم الأخير من بطولة مارتين كارول التى أصبحت فيما بعد نجمة كبيرة فى السينما الفرنسية، وقدمت أداء يوحى بالنزعة الجنسية المكبوتة فى أفلام تاريخية " أقل احتشاما " مثل " العزيزة كارولين " (١٩٥٠) أو الكوميديات خفيفة الظل حول الحياة الباريسية العابثة مثل فيلم " مخلوقات فاتنة " (١٩٥٢) و "ناتالى" (١٩٥٧). وفى منتصف الخمسينيات حلت بريجيت باردو مكان كارول كإلهة للجنس، وجمعت بين الصبيانية والغطرسة، وكان لها تأثير كبير على الثقافة الفرنسية. ولقد صعدت " ب. ب " إلى الشهرة مع فيلم روجيه فاديم " وخلق الله المرأة " (١٩٥٦)، لكنها قامت أيضا ببطولة أفلام كوميدية مثل " تحطيم زهرة المارجريت " (١٩٥٦)، و" امرأة باريسية " (١٩٥٧). وكانت هى وكارول استثناء فى هذا النمط، حيث كان يسيطر عليه الرجال دائما من الممثلين الكوميديين. وكان من بين نجمات الكوميديا نويل ــ نويل، ودارى كول، وفرانسيس بلانش، كما أن الخمسينيات شهدت أيضا صعود نجوم أكثر الأفلام الفرنسية نجاحا وشهرة، مثل بورفيل الذى قدم شخصية الريفى شديد الارتباك فى أفلام مثل " عبور باريس " (١٩٥٦) و" الفرس الأخضر " (١٩٥٩) كما كانت تلك الفترة هى قمة ازدهار فيرنانديل الذى تميز بحس كوميدى مرح مثل بقية الممثلين الكوميديين الفرنسيين، لكنه مثلهم أيضا كان لا يحقق نجاحا خارج فرنسا؛ حيث إنه يضرب بجذوره تماما فى الثقافة واللغة الفرنسيتين، لكنه حصد نجاحا هائلا مع فيلم " البقرة والسجين " (١٩٥٩) من إخراج إنرى فيرنرى، وهو كوميديا حول سجين فرنسى فى ألمانيا خلال الحرب، يحاول دون جدوى أن يهرب مع بقرة، بالإضافة إلى سلسلة " دون كاميلو " الفرنسية الإيطالية (وهى خمسة من إخراج جوليان دوفيفييه، وبدأت فى عام ١٩٥١)،التى يقوم فيها فيرنانديل بدور القس فى بلدة إيطالية صغيرة، يتحدث مع الله، ويتعارك مع العمدة الشيوعى.

ولم يكن فيرنانديل قادرا على النجاح خارج فرنسا فى مجال الكوميديا، لكن جاك تاتى استطاع تحقيق هذا النجاح؛ لأنه كان ممثلا ومؤلفا من طراز نجوم

السينما الصامتة الأوائل مثل ماكس ليندير وشارلى شابلن. وكان الحس الكوميدى عنده قريبا من أسلوب " السلابستيك "، فى استخدامه حركات جسده غير المتناسقة لتحقيق تأثير مرح، واختزاله اللغة إلى مجرد همهمات غير مفهومة وذلك فى أفلام مثل " يوم الإجازة " (١٩٤٩) " إجازة مسيو أولو " (١٩٥١) و" عمّى " (١٩٥٨). لكن أصالته كانت تنبع أيضا من أنه كان يعمل على هامش صناعة السينما السائدة، مستخدما التصوير فى المواقع الحقيقية أكثر من الاستخدام المعتاد للأستديوهات فى ذلك الوقت، والعمل على مجموعة عمل صغيرة، كما كان يسير دائما فى طريق صنع الأفلام ذات الطابع الشخصى. وظهرت شخصيات أخرى فى فترة ما بعد الحرب مثل أنييس فاردا مخرجة فيلم " النقطة القريبة (١٩٥٤)، وآلان رينيه مخرج فيلم "هيروشيما حبى"، وروبير بريسون الذى بدأ خلال فترة الحرب بفيلم "ملائكة الخطيئة " (١٩٤٣)، و" سيدات غابات بولونيا " (١٩٤٥)، واستمر فى صنع أفلام مثل " يوميات قس فى الأرياف " (١٩٥١)، ومثل جان بيير ميلفيل مخرج فيلم " بوب المقامر "، ولوى مال مخرج فيلم " مصعد للمسرح " (١٩٥٧) و" العشاق " (١٩٥٨). لقد كان هؤلاء المخرجون متفاوتين تماما فى الناحيتين الجمالية والأيديولوجية، لكن كان ما يربط بينهما معا هو معارضتهم واختلافهم عن السينما السائدة. لقد كان استقلالهم وتأكيدهم على الرؤية الشخصية، والصرامة النسبية لممارساتهم السينمائية، تميزهم كمؤلفين حقيقيين (باستخدام تعبير تريفور)، مما أتاح نماذج مضادة للنقاد الشباب فى " كراسات السينما "، الذين كانوا يطمحون للإخراج، وبهذا المعنى يمكن الإشادة بهم باعتبارهم أسلاف الموجة الجديدة مثل فاردا ورينيه ومال، ونماذج لهذه الموجة مثل بريسون وميلفيل.

ولقد شهدت أواخر الخمسينيات الجمهورية الرابعة بتوجهاتها الرجعية، وبداية الجمهورية الخامسة الديجولية التى أعلنت ميلاد " فرنسا الحديثة "، وتواكبت هذه التغيرات السياسية والاقتصادية مع ارتفاع حركة " الموجة الجديدة " فى السينما الفرنسية، التى دعا أسلوبها المثير للجدل إلى ما يسمى " الصفحة البيضاء للسينما الفرنسية "، وتجاهل السنوات العشرين السابقة باعتبارها متكلفة وخاضعة لتوليفات جاهزة، واعتبار السينما الفرنسية أدنى من السينما الهوليوودية، مع استثناء واحد

أو اثنين مثل جان رينوار. وإن كان لمثل هذه الدعاوى معنى بالنسبة لهؤلاء الفنانين الشبان الجدد لرغبتهم فى إزاحة " سينما بابا "، فإن هذا الأمر ليس حقيقيا من الناحية التاريخية، فقد تم صنع ما يزيد على ثلاثة آلاف فيلم فى فرنسا بين عامى ١٩٣٠و١٩٦٠، وهى الأفلام التى تتضمن الإنجازات العظيمة لمؤلفين سينمائيين، بالإضافة إلى أنماط شعبية سوف تظل باقية. وفى الحقيقة فإن من أهم مميزات تلك الفترة هو أن المؤلفين العظام صنعوا أفلاما لجمهور السينما السائدة، لقد جلبت الموجة الجديدة معها هواء منعشا، وصنعت أفلاما مبدعة، كما أنها زادت من أهمية " سينما المؤلف " فى مقابل التناقص فى عدد الجمهور، لكن إنجازاتها الحقيقية تنبع فى جانب منها من قوة صناعة السينما الفرنسية ذاتها، ومن الثقافة السينمائية، والأسلوب السينمائى، التى أبدى أصحاب الموجة الجديدة مقاومة عنيدة تجاهها. لقد ذهب عصر السينما الفرنسية الكلاسيكية والشعبية، لكن العديد من أبنيتها، ومن فنانيها العظام ونجومها المحبوبين، ظلوا على قيد الحياة.

ألكسندر ترونيه (١٩٠٦-١٩٩٣)

بعد دراسته لفن التصوير التشكيلى فى مدرسة الفنون الجميلة فى بودابست، وصل ترونيه إلى باريس فى عام ١٩٢٩، حيث اشترك كمساعد لمصمم الديكور لازار ميرسون، وليعمل فى أستديوهات " إيبانى – فوق نهر السين ". واستمر هذا التعاون حتى عام ١٩٣٦ عبر أربعة عشر فيلما تتضمن " الحرية لنا " (١٩٣١) لرينيه كلير، و" الاحتفال البطولى الشعبى (١٩٣٥) لجاك فيديه. وصف ترونيه نفسه باعتباره " مناضلا " أو " رفيقا " صعد من خلفية تقاليد الديكور التى ازدهرت فى عصر الأستديو الفرنسى خلال الثلاثينيات، ليصبح واحدا من أهم مصممى الديكور فى عام ١٩٣٧، لكى يستمر فى نقل خبرته بنفس النظام الذى تعلم من خلاله، عندما اتخذ بول بيتران كمساعد له فى فيلمى " ألعاب محظورة " (١٩٥٢) و" جيريفيز " (١٩٥٦) من إخراج كليمان. واستمرت شهرة ترونيه من تصميم الديكورات لسلسلة من الأفلام التى صنعت منذ الثلاثينيات، وكانت مرادفة لمصطلح " الواقعية الشعرية ". ومع مخرج مثل مارسيل كارنيه، وكاتب سيناريو مثل جاك بريفير، اعتبر ترونيه على نحو مشروع مؤلفا مشاركا فى أفلام مثل " رصيف الضباب " (١٩٣٨) و" أطفال الجنة " (١٩٤٥). لقد وصف وظيفة مصمم الديكور على أنه " يساعد الميزانين حتى يفهم المتفرج على الفور العالم النفسى للشخصيات"، واستمر ترونيه فى التعاون مع كارنيه وبريفير عبر ثمانية أفلام منذ عام ١٩٣٧ وحتى ١٩٥٠، تؤكد هذه الوظيفة. وسواء فى فيلم " يوم الرحيل" حيث يقيم بطل الفيلم فرانسوا (جان جابان) فى تلك الغرفة الضيقة على السطح فى الضواحى أو فى فيلم " أطفال الجنة " فى الشوارع المزدحمة، فإن ديكورات ترونيه تضع الشخصية تماما فى بيئتها الطبيعية. وكما لاحظ بازان حول فيلم " يوم الرحيل"، فإن الديكورات تحتوى على لمسات تفصيلية تعطى إحساس الفيلم التسجيلى الاجتماعى، حتى إنه يمكن تشبيهها بعمل " الفنان التشكيلى فوق لوحاته ".

ومن خلال تلك النزعة الأسلوبية التى تقوم على أرض المذهب الطبيعى، فإنه من الممكن للديكور أن يتخذ دورا دراميا كما كان هو الحال فى أفلام التعبيرية الألمانية.

ولأنه كان يهوديا، فقد اضطر للاختفاء خلال فترة الحرب والاحتلال، ولكنه استطاع فى تلك الفترة إنجاز بعض من أعظم أعماله، فقد تم تصوير " أطفال الجنة " فى أستوديوهات مدينة نيس التى كانت آنذاك تحت الاحتلال الإيطالى الذى كان أقل قسوة من الاحتلال الألمانى أو حكومة فيشى. وقد قدم أصدقاؤه الحماية له خلال فترة الاختفاء مما جعل تورنيه قادرا على الإسهام فى تطوير سيناريو الفيلم، بالإضافة إلى تصميم ديكوراته المبهرة.

وبعد الحرب، ومع الانحدار المتزايد للشركات الفرنسية، وتقليص الميزانيات المخصصة للديكورات، تزايد عمل ترونيه مع المخرجين الأمريكيين، وعلى الأخص بيلى وايلدر، الذى اختاره للاشتراك فى ثمانية أفلام بين عامى ١٩٥٨و١٩٧٨.ولقد كانت قدرة تورنيه على خلق المنظور البارع شديدة الوضوح فى تصميم ديكور المكتب فى فيلم " الشقة " (١٩٦٠)، الذى نال عنه جائزة أوسكار.

ولقد تميزت السينما الفرنسية خلال الثمانينيات بالعودة للاهتمام بالتصوير داخل الأستديو، لتعود ديكورات ترونيه إلى حيويتها، وهو ما يظهر دائما فى الأسلوبين شديدى التناقض بين الديكور الأنيق المصقول لفيلم لوك بيسون " قطار الأنفاق " (١٩٨٥)، والكلاسيكية فى فيلم بيرتران تافرنيه " الصفعة " (١٩٧١) و"حوالى منتصف الليل " (١٩٨٦).

من قائمة أفلامه :

" كوميديا المسرح " (١٩٣٧) "، " رصيف الضباب " (١٩٣٨)، " بوابة دخول الفنانين " (١٩٣٨)، " يوم الرحيل " (١٩٣٩)، " القطارات " (١٩٤١) "أطفال الجنة" (١٩٤٥)، "أبواب الليل" (١٩٤٦)، " عطيل " (١٩٥٢) لأورسون ويلز، " الشقة " (١٩٦٠)، " قطار الأنفاق " (١٩٨٥)، " حوالى منتصف الليل " (١٩٨٦).

أرليتى (١٨٩١-١٩٩٢)

عندما أصبحت النجمة اللامعة أرليتى نجمة عالمية مشهورة باسم "جارانس" تلك البطلة الرومانسية فى فيلم مارسيل كارنيه وجاك بريفير الكلاسيكى الذى تم إنتاجه فى فترة الحرب " أطفال الجنة " (١٩٤٥)، كانت أرليتى قد عاشت بالفعل حياة فنية طويلة كواحدة من أشهر النجوم المحبوبين فى السينما والمسرح الفرنسيين.

ولدت أرليتى باسم ليونى باتيان فى كوربفوا بضواحى باريس لعائلة متواضعة، وبعد عمل متقطع فى أحد المصانع أصبحت " موديل "، فى عام ١٩١٩ بدأت فى التمثيل لعروض مسرحية ومسرحيات كوميدية ذات طابع حسى. (سوف تقول أرليتى دائمًا فى الفترة اللاحقة إن المسرح هو حبها الحقيقى). لقد كانت أرليتى هى نجمة العشرينيات الأولى فى باريس، وكان جمالها محبوبًا من الجميع، حتى إن بعض الفنانين – مثل فان دونين – قاموا بتصويرها فى لوحات زيتية وإن قدرتها على الجمع بين الجاذبية الجنسية والمرح العدوانى جذبت صناع الأفلام إليها، وبدءًا من عام ١٩٢٩ ظهرت فى أدوار صغيرة فى العديد من الأفلام الكوميدية، بالإضافة إلى بعض الأفلام الجادة مثل فيلم " بنسيون شجر الميموزا " (١٩٣٤) لجاك فيديه، و " الفتاة المتحررة " (١٩٣٥) لجان دوليمو، وهو الفيلم الذى يعتمد على الرواية الفضائية التى كتبها فيكتور مارجريت، وكان صوت أرليتى المتفرد من الطبقة الحادة، لكنه كان أجش أيضًا، كما كانت تجمع بين لكنة الطبقة العاملة الباريسية التى كانت تعطى تأثيرات مرحة سواء فى الأغنيات أو الحوار. وكان فيلم " فندق الشمال " (١٩٣٨) لكارنيه هو بداية انطلاق حياتها الفنية السينمائية فى فرنسا، فإن الثنائى الكوميدى الذى صنعته مع لوى جوفيه قد طغى تمامًا على صورة بطلى الفيلم الرومانسيين، أنا بيلا وجان بيير أومون. (من الحق القول إن كاتب السيناريو إنرى جانسون أعطى للثنائى الكوميدى أفضل ما يمكن

من سطور الحوار). ولقد أصبحت صرختها الغاضبة فى هذا الفيلم وهى تصيح : "هواء !هواء !أنازىَ الهواء! "، عبارة تفتن الجمهور على نحو دائم، كما أصبحت للأبد جزءًا من القاموس الفرنسى. وفى فيلم كارنيه وبريفير " يوم الرحيل " (١٩٣٩) تم منحها دورًا دراميًا، وفى هذا الفيلم أيضًا تميزت شخصيتها الفنية اللامعة، حيث اقتربت من نجومية جان جابان، أكثر من البطلة جاكلين لوران التى كان يرد اسمها فى العناوين كأول الأسماء. وعلى الرغم من خبرتها المسرحية، وحضورها الفاتن، فإن أرليتى التصقت بشخصية الفتاة العاملة القادمة من طبقة البروليتاريا، وهو الأمر الذى يكون قيدًا على الممثلات، بحيث يرتبطن دائمًا بالأدوار الكوميدية، ولقد قامت بالفعل ببطولة فيلمين كوميدين كبيرين فى عام ١٩٣٩، وهما " السطو " (مع ميشيل سيمون وفيرنانديل)، و" ظروف مخففة " (مع سيمون أيضًا).

وكانت الحرب نعمة ونقمة بالنسبة لأرليتى؛ فقد كانت سببًا فى شهرتها العالمية مع فيلم " زوار المساء " (١٩٤١)، وعلى نحو خاص مع فيلم " أطفال الجنة "، لكن الحرب جلبت عليها المتاعب الشخصية أيضًا، بفصل فيلم " زوار المساء " – الذى يدور حول حكاية من العصور الوسطى تلعب فيها دور مساعدة الشيطان – عاد كارنيه وبريفير فى " أطفال الجنة " لإعادة خلق المسرح الباريسى الشعبى الذى يعود إلى أربعينيات القرن التاسع عشر. وبينما كانت شخصيات الرجال الرئيسية التى لعبها جان – لوى بارو، وبيير براسو، ومارسيل إيران، تقوم على شخصيات تاريخية، فإن جارانس – المرأة التى تشير افتتانهم جميعًا – كانت شخصية خيالية تمامًا، أو خلقًا إبداعيًا كاملاً، وأتاحت لأرليتى من الناحية الدرامية تقديم مزيجها من البهاء والمرح، والمثل الشعبية، وحقق الفيلم نجاحًا كبيرًا، لكن فى تلك الفترة تم القبض على أرليتى وسجنها بسبب علاقتها بضابط ألمانى. (ولأنها لم تفقد أبدًا حس الفكاهة وسرعة البديهة فإن رفاعها كان – كما يقولون عنها: "إن قلبى فرنسى، لكن جسدى عالمى"). ولقد تم منعها من التمثيل لثلاث سنوات، لتعود بعدها لاستئناف العمل، وتستفيد جماهيرتها، لكن حياتها الفنية بعد الحرب كانت ظلاً لبهائها القديم. لقد صنعت الأفلام مثل " جلسة سرية " (١٩٥٤)

لجاكلين أودرى، الذى يعتمد على مسرحية سارتر، وفيلم " روح باريس " (١٩٥٤) لكارنيه الذى قامت فيه بالعودة إلى القيام بالبطولة مع جابان. كما عملت أيضًا فى المسرح، حتى أصابها فقدان البصر، الذى أنهى حياتها الفنية فى الستينيات، لتعيش فى باريس حتى وفاتها.

لقد كان أداء أرليتى الذى يثير سحر الجمهور، وروحها التى تتميز بالملاحظة البارغة، وشخصيتها التى لا تقهر، جعلت منها واحدة من أعظم البطلات الجماهيريات فى فرنسا. لقد كانت امرأة شجاعة، تتميز بالفظة والصلابة، كما أنها جلست تلك المرأة الباريسية الأسطورية، الظريفة والوقحة والمتمردة فى آن واحد، كما أنها تملك رباطة الجأش وحب الملذات. وعلى شرفها تم افتتاح دار سينما جديدة فى عام ١٩٨٤ فى مركز بومبيدو، أطلق عليها اسم "صالة جارانس"، وكانت آخر لحظات ظهورها الجماهيرى عندما بدأت الدعاية لعطرها الخاص من أجل الأغراض الخيرية، ولقد أطلقت عليه بالطبع اسم " الهواء ".

" جينيت فينسيندو "

من قائمة أفلامها:

" بنسيون شجر الميوزا " (١٩٣٤)، " فتاة متحـــررة " (١٩٣٥)، " فنـــدق الشمال " (١٩٣٨)، " يوم الرحيل " (١٩٣٩)، " السطو " (١٩٣٩)، " ظـــروف مخففة " (١٩٣٩)، " زوار المـــساء " (١٩٤١)، " أطفـــال الجنـــة " (١٩٤٥)، " الجلسة سرية " (١٩٥٤)، " روح باريس " (١٩٥٤).

جاك تاتى (١٩٠٨ – ١٩٨٢)

شخصية الرجل ذى السيقان المتصلبة، والظهر المشدود، والغليون الذى يخرج من فمه ليمتد فى الفراغ، فإن شخصية " تاتى " النمطية كانت تسير ببطء وثقة فى عالم السينما مع فيلمه " أجازة ميسو أولو " (١٩٥٣)، وفى هذا الفيلم يصمم ميسوأولو على أن يحصل على المتعة فى المنتجع على الشاطئ، وهو يحاول بعناد أن يمارس لعبة التنس وركوب الخيل وإقامة المخيمات وقيادة السيارة فى الريف. وعلى الرغم من رزانته وأدبه مع المصطافين الآخرين، فإنه يبدو كثير النسيان على نحو غريب، إلى درجة أنه يشيع الفوضى والاضطراب فى أجازاتهم الهادئة. وفى شخصية " ميسو أولو " بداتاتى وكأنه يحقق فى نفس الوقت إحياءً لكوميديا البانتومايم الخالصة التى أعطت للسينما الصامتة معادلاً فى شابلن أو كيتون.

بدا تاتى حياته كرياضى، ثم أصبح نجمًا فى عالم الصالات الموسيقية من خلال أدائه فى البانتومايم الذى يعتمد على قدراته الرياضية، كما لعب أيضًا دور الشبح المندفع فى فيلم " سيلفى والشبح " (١٩٤٥) من إخراج كلود أوتان لارا. كما كان فيلمه القصير " مدرسة سعاة البريد " (١٩٤٧) – أولى أفلامه كمخرج – هو الذى أدى به إلى فيلمه " يوم العيد " (١٩٤٩) أول أفلامه الروائية الطويلة التى كانت تؤكد المسار الذى سوف يسير فيه فى أفلامه التالية. وفى هذا الفيلم يلعب تاتى دور فرانسوا ساعى البريد فى البلدة الصغيرة الذى يرى جريدة سينمائية عن الوسائل الأمريكية فى تسليم البريد، ليقرر تحديث طرقه وهو يقول: " السرعة.. السرعة ". إن هذه المقدمة المنطقية تقضى إلى حشد من النكات، حيث يحاول فرانسوا أن يطور من أدائه كساعى بريد، لكنه ينشر حالة من الاضطراب والفوضى فى كل أنحاء المدينة. كما أن هناك مشهدًا يعتمد على الأداء الحركى الفائق لتاتى؛ حيث يحاول ساعى البريد المخمور أن يقود دراجته فى الليل إلى بيته، بينما يقوم بتحريك قدميه على نحو عصبى مضحك. وفيما وراء " النمر "

الكوميدية، كان تاتى قد بدأ فى التفكير فى عمل فيلم حيث تصلح أماكن التصوير لخلق إمكانات كوميدية غير محدودة. وعلى عكس شابلن، كان تاتى كريمًا تمامًا فى أن يعطى نكاتًا كبيرة للشخصيات الصغيرة.

وبدءًا من فيلم " يوم العيد " كانت هناك خطوة صغيرة نحو فيلم " الأجازة " ولشخصية " مسيو أولو "، ومرة أخرى يدور الفيلم حول شخصية كوميدية، لكن نكات تاتى تبدو " ديمقراطية " حيث تمتد عبر عشرات الشخصيات من القائمين بالأجازة وأصحاب المتاجر. كما أنه بدأ فى خلق نكات متعددة داخل الكادر الواحد، حتى إن أحد النكات البصرية يمكن أن يحدث فى مقدمة الكادر، بينما تجرى نكتة بصرية أخرى فى الخلفية. كما أنه استطاع أيضًا أن يخلق استخدامًا جزئيًا لفترات التوقف والصمت والجمود، مما زاد مظهره الغامض. وفوق كل شىء، أدخل تاتى إمكانات كوميدية جديدة باستخدام المؤثرات الصوتية، مثل فرقعة سوط، أو صوت انتقال كرة تنس الطاولة، أو رنين باب دوار، أو سقوط قلم حبر فى حوض أسماك، فقد كانت كل هذه المؤثرات تبدو على الشاشة فى شكل بارز.

كما حقق تاتى نجاحًا تجاريًا أكبر مع فيلم " عمّى " (١٩٥٨) الذى نال جائزة لجنة التحكيم الخاصة فى مهرجان كان، بالإضافة إلى جائزة أوسكار. إن ميسو أولو فى الفيلم يعيش فى حى هادئ جميل فى باريس، لكن عائلة شقيقته تعيش فى مسكن معاصر بشع، حيث نجد الجراج الإلكترونى، والنوافذ التى تشبه مقلة العين، والأثاث القبيح الذى يقيد من يجلس عليه، وهى الأشياء التى تصبح أهدافًا لسخريات تاتى. كما أن تاتى بدأ فى صنع مشاهد كاملة فى لقطات طويلة، ليترك المعمار ليصنع إطار النكات، كما يترك المتفرج ليبحث بنفسه عن الحدث.

وبسبب اقتناعه بشهرته، قامر تاتى بكل شىء فى فيلمه " وقت اللعب " (١٩٦٧) وهو أكثر تجاربة جرأة، ففى مكان خالٍ خارج باريس، حيث يصبح أولو أقل أهمية. أن تاتى بطلب من المتفرج أن يلاحظ الغرباء وهم يسيرون فى أراض رمادية شاسعة من الصلب والزجاج، وأن النمر الكوميدية لاتكتمل أبدًا، ويمكن ألا نطلق عليها نمرًا كوميدية على الإطلاق، وإنما مجرد نكات متفرقة، أما مشهد

الذروة، فيدور فى مطعم " رويال جاردن " الذى يتحطم بسرعة خلال خمس وأربعين دقيقة من التحطيم الكوميدى الذى لا يتوقف، وهو المشهد الذى يبدأ من حدث مركزى لكى ينطلق إلى نكات صغيرة فى عمق الكادر أو جانب منه. ولم يدخر تاتى وسعًا فى الإنفاق ببذخ على هذا الفيلم، مستخدمًا الألوان ومقاس ٧٠مم والصوت المجسم، لكى يخلق مجالاً مفتوحًا ومدهشًا للمرح، وكأنه يطلب من المتفرج أن يستمتع بوقت اللعب، وأن يمنح الفيلم تركيزه فى كل لحظة.

لكن المتفرجين بدوا كارهين لأن يصنعوا ذلك، فقد حقق " وقت اللعب " إخفاقًا تجاريًا لم يستطع تاتى أن ينجو منه أبدًا، أما فيلمه " حركة المرور " (١٩٧١) فقد تم صنعه على عجل كسخرية من ثقافة السيارات، ليتبع ذلك بفيلم " الاستعراض " (١٩٧٣) وهو فيلم شبه تسجيلى عن حياة السيرك تم صنعه للتليفزيون السويدى. وفى هذه الأفلام – مثلما هو الحال فى أفلامه الطموحة – صنع تاتى كوميديا تمزج بين الجاذبية الجماهيرية لكلاسيكيات " السلابستيك "، وتجريب معاصر لا يقل فى جرأته عن تجريب أنتونيونى أو دينية.

" **ديفيد بوردويل** "

من قائمة أفلامه:

" مدرسة سعاة البريد " (١٩٤٧)، " يوم العيد " (١٩٤٩)، " أجـــازة مـــسيو أولو " (١٩٥٣)، " عمى " (١٩٥٨)، " وقت اللعب " (١٩٦٧)، " حركة المـــرور " (١٩٧١)، " الاستعراض " (١٩٧٣).

إيطاليا من الفاشية إلى الواقعية الجديدة

بقلم: موراندو موراندينى

السينما فى الفترة الفاشية

كان الفيلم الناطق الأول الذى تم صنعه فى إيطاليا هـو " أغنيــة الحــب " (١٩٣٠) من إخراج جينارو ديجيللى، والمأخوذ عن قصة قصيرة لبيرانـديللو ذات العنوان الساخر " فى الصمت ". لقد كانت السينما الإيطالية فى عــام ١٩٣٠ فــى حالة خطرة، فمن بين ١٧٥٠فيلما تم إنتاجها بين عامى ١٩١٩ و١٩٣٠، فإن مــن الصعب أن نجد فيلما واحدا قد حقق أكثر من النجاح العالمى، وبقدر غير قليل مــن الجهد يستطيع مؤرخو السينما أن يجدوا فيلمين صامتين فى عام ١٩٢٩ من إخراج اثنين من المخرجين، اللذين سوف يصبحان مخرجين مهمين خلال العقــد التــالى، الفيلم الأول هو " الشمس " من إخراج أليساندرو بلازيتى، أما الفيلم الآخــر فهــو " القضبان " من إخراج ماريو كاميرينى، وهو الفيلم الذى تم عرضه فى نسخة ناطقة فى عام ١٩٣١.

ولقد وصلت حركة موسولينى الفاشية إلى الــسلطة فــى أكتــوبر ١٩٢٢، وبحلول عام ١٩٢٥ كانت قد أسست دولتها الشمولية. وفى عــام ١٩٢٦ تــدخلت للمرة الأولى فى مجال السينما، لكى تضع سيطرتها على المؤسسة القومية للــسينما المعروفة باسم " لوتشى "، التى تكونت فى عام ١٩٢٤ (المؤسسة القومية لاتحــاد السينماتوغراف والتعليم)، وهكذا خلق النظام لنفسه احتكارا لكل المادة الــسينمائية، فقد كانت " لوتشى " تقوم بإنتاج الأفلام التسجيلية والجرائــد الــسينمائية، كمــا أن عرض الجرائد السينمائية أصبح فى الفترة اللاحقة إجباريا بالنسبة لدور العرض.

وقد تم إنتاج الأفلام الناطقة الإيطالية الأولى فى أستديوهات "إيتالا " و "شــينى" فى روما، التى كان ستيفانو بيتالوجا قد اشتراها بعد أن كان قد اشترى أيضا فــى عــام ١٩٢٦ شركة " فيرت " فى تورينو. وكانت كل الأفلام الثمانية التى تم إنتاجها فى عــام ١٩٣٠ من إنتاج أستديوهات " شينى بيتالوجا "، وكان بيتالوجا فى الحقيقــة مــستثمرا

نشطا وذكيا، لكنه محاط برفاق غير أكفاء ومتعجلين يغلب عليهم طابع الهواية، غير أنه مات فجأة فى ربيع ١٩٣١ وعمره أربعة وأربعون عاما، تاركا وراءه دائرة كبيرة من المصالح : شركة إنتاج وأستديوهات للتمثيل ومعامل تقنية ومؤسسة توزيع وسلسلة كبيرة من دور العرض فى كل أنحاء إيطاليا.

ولقد انقسمت إمبراطوريته إلى قسمين، الأول للتوزيع وعرض الأفلام، الذى ذهب فى النهاية لملكية الدولة لتكون أساسا لمؤسسة ENIC، أما القسم الثانى فقد كان للإنتاج وإدارة الأستديوهات، الذى وقع تحت سيطرة رجال الأعمال لودوفيكو توبليتس الذى قام فى عام ١٩٣٢ بتوظيف الكاتب إميليو شيكى كمدير للإنتاج، وفى عام ١٩٣٥ دمرت أستديوهات شينى فى روما بواسطة حريق حتى خربت تماما. وهكذا انهارت شينى للمرة الثانية على الرغم من إعادة إنشائها مرتين خلال فترات لاحقة فى عامى ١٩٤٢و١٩٤٩. وباستثناء التشريع الرسمى لقانون الرقابة فى عام ١٩٣٢، الذى تم تنقيحه فى سلسلة من التعديلات حتى عام ١٩٣٩، وباستثناء مؤسسة لوتشى وبعض المعايير الوقائية، فإن التأثير الحقيقى للنظام الفاشى على السينما جاء متأخرا، على الرغم من أنه كان يشجع بشكل غير مباشر على جذب الصناعة إلى روما.

وفى السنوات العشرين الأولى من السينما الصامتة كانت حرفة موزعة بين تورينو وروما ونابولى، وبينما كان التاريخ المبكر لسينما أمريكا الشمالية يتميز بالتحول من نيويورك إلى لوس أنجليس، أى من الشرق إلى الغرب فإن السينما فى إيطاليا كانت تنجذب إلى مركز السياسة والسلطة البيروقراطية.

إن الدعم التشريعى الأول لصناعة السينما جاء بقانون ٩١٨ (فى ١٨ يوليو ١٩٣١) الذى حدد ١٠% من إيراد الشباك من أجل " مساعدة كل قطاعات صناعة السينما، وخاصة مكافأة هؤلاء الذين يثبتون قدرتهم على تقديم ما يرضى أذواق الجماهير ". ومثلما كان الحال فى القطاعات الأخرى، فإن النظام الفاشى والصناعة كان بينهما اتفاق كامل : " الربح فوق كل شيء ".

وفى الجانب الثقافى كان بينالى فينيسيا الثامن عشر الذى يعـرض الفنـون التصويرية قد بدأ فى ٦ أغسطس ١٩٣٢، وتضمن أول مهرجـان سـينمائى فـى العالم، وتمت إقامة هذا البينالى تحـت اسـم " المعـرض الـدولى الأول للفنـون السينمائية ". ولقد ولدت الفكرة فى فينسيا، لكن تنظيمها فـى عـام ١٩٣٤ تمـت السيطرة عليه بواسطة سلطات روما وفى عام ١٩٣٣ أصبح إجباريا عرض أحـد الأفلام الإيطالية فى مقابل كل ثلاثة أفلام أجنبية، وشهد عام ١٩٣٤ إنـشاء الإدارة العامة للسينما التى رأسها لويجى فريدى الذى كان يتولى مهمـة مراقبـة وتنظـيم نشاطات الإنتاج، وفى عام ١٩٣٥ تم إنشاء المركز التجريبى للسينما وهو المعهـد السينمائى تحت رعاية وزارة الثقافة وإدارة لويجى كياريني، والذى بدأ نشاطاته فى التحقق فى يناير ١٩٤٠. وفى أبريل ١٩٣٧ تم افتتاح أستديوهات شينى شيتا (مدينة السينما)، التى ورثت المعدات التى تم إنقاذها من حريق شينى فى عام ١٩٣٥.

وعلى الرغم من شعار موسولينى الذى يحاكى شعار لينـين : " إن الـسينما بالنسبة لنا هى أقوى الأسلحة "، فإن السؤال الحقيقى الذى ينبغى توجيهه هو لمـاذا أخذ النظام الفاشى كل تلك الفترة الطويلة لكى يصل إلى إجـراءات التـدخل فـى الصناعة السينمائية. وفى الحقيقة أن هناك إجابتين محتملتين لهذا الـسؤال، فمـن ناحية جاء التدخل الفعلى على غرار ألمانيا النازية، حيث لم يتردد هتلـر ووزيـر الدعاية جوبلز فى السيطرة على السينما، ومن ناحية أخرى فإن سياسته الفاشية فى السينما قد عكست عدم اتساق أيديولوجيا النظام والحلول الوسط المتعجلة، والنزعة البراجماتية التى كان يتم تطبيقها فى كل الحالات عند الضرورة وكما فى القطاعات الأخرى من الحياة الثقافية، كان التأثير الفاشى فى البداية سلبيا وقمعيا، فبـدلا مـن إجبار الفنانين والمثقفين على اتباع مواقف سياسية جاهزة، فـإن الفاشـيين أرادوا ببساطة أن يحولوا الاهتمام بعيدا عن واقع الحياة اليومية، وهو الواقع الـذى كـان محظورا على الجميع الاهتمام به فيما عدا رجال السياسة.

ومن ثم، وبعد ١٩٣٠، كانت هناك أربعة أفلام تم صنعها حـول " الثـورة الفاشية " وبذور الفرقة الأولى التى تكونت من أجلها هـى " القمـصان الـسود " (١٩٣٣) من إخراج جواكينو فورسانو، و " الفجر فـوق البحـر " (١٩٣٥) مـن

إخراج جورجو سى سيمونيللى، و" الحرس القديم " (١٩٣٥) من إخراج أليساندرو بلازيتى، و" التحرير " (١٩٤٢) من إخراج مارسيللو ألبانى، وهو الفيلم المأخوذ عن مسرحية روبيرتو فاريناتشى الذى كان يطلق عليه " حاكم كريمونا "، وكان من أتباع موسولينى المخلصين والمميزين.

إن الفيلم الثالث فقط من بين هذه الأفلام الأربعة هو ما يستحق الاهتمام بسبب التزام بلازيتى الأمين والعميق بأيديولوجية النظام، وكان هذا الإيمان المخلص نفسه واضحا فى أعماله الأخرى مثل " الشمس " (١٩٢٩) و " أمنا الأرض " (١٩٣٠) وهى نماذج نادرة فى أفلام تلك الفترة التى كانت تدور على خلفية ريفية اجتماعية واقعية وكذلك فى فيلمه " ألديباران " (١٩٣٦) الذى يتميز بالبلاغة والروح القتالية، بالإضافة إلى فيلمه " إيتورى فيراموسكا " (١٩٣٨) الذى يتميز بحس وطنى كاره للنزعة الفرنسية.

ولقد كانت الدعاية الفاشية واضحة فى حوالى ثلاثين فيلما أخرى (من بين ٧٢٢ فيلما تم إنتاجها بين عامى ١٩٣٠و١٩٤٣)، ويمكن تقسيم هذه الأفلام إلى أربع نوعيات :

١ـ الفيلم الوطنى و/ أوالحربى : ويبدأ من الأفلام التسجيلية المأخوذة عن لقطات للحرب العالمية الأولى، وحتى فيلم " أحذية فى الشمس " (١٩٣٥)، ومن فيلم " الفرسان " (١٩٣٦) إلى " ملاح الصوبة " (١٩٣٨) من إخراج جوفريدو أليساندرينى، ومن أفلام تدور حول سلاح الطيران إلى الأسطول، وهى تتضمن فيلمين حربيين، الفيلم شبه التسجيلى " رجال فى الأعماق " (١٩٤٠) من إخراج فرانشيسكو دى روبرتيس، وفيلم " السفينة البيضاء " (١٩٤١) من إخراج روبرتو روسيللينى.

٢ـ أفلام حول حملات إيطاليا فى أفريقيا : من الفيلم التسجيلى حول أثيوبيا "من جوبا إلى شوا " من إخراج روبرتو سان مارزانو، إلى سلسلة الأفلام فى أعقاب غزو أثيوبيا، مثل " الفرقة البيضاء " (١٩٣٦) من إخراج أوجست جينينا، و"الاستدعاء الكبير" (١٩٣٦) من إخراج كاميرينى، و"الحرس البرونزى" (١٩٣٧) من إخراج روموللو مارشيلينى، و" أبونا ميسايس" (١٩٣٩) من إخراج أليسا ندرينى.

٣ــ الدراما التاريخية، وهى التى تتضمن التاريخ مع إعادة كتابته كاستعراض لأسلاف " الدوتشى "، ومن الأمثلة المهمة على ذلك "شيبيو الأفريقى" (١٩٣٧) من إخراج كارمينى جالونى، و"جنود القدر" من إخراج لويس ترينكر الذى جاء من الحدود النمساوية القريبة، وكانت له تجربة سابقة كممثل فى السينما الألمانية، وكان الفيلمان من الملاحم العظيمة التى صنعت فى نفس العام بتمويل من إينيك ENIC بميزانية إجمالية تقدر بعشرين مليون ليرة.

٤ــ أفلام الدعاية المضادة للبلاشفة والسوفييت، التى تتضمن فيلمين حول الحرب الأهلية الإسبانية، وكلاهما من إنتاج ١٩٣٩ : " حصار ألكازار " من إخراج جينينا، الذى يحتوى على عناصر كورالية قوية، أما الفيلم الآخر الأقل لمعانا فهو " كارمن والحمر " من إخراج إدجار نيفيل الذى استمر فى إخراج فيلم آخر هو " سانكتا ماريا " (١٩٤١). ومن بين الأفلام الأخرى فى هذا التصنيف " رجل الصليب " (١٩٤٣) لروسيلليني، و " أوديسا فى النيران " (١٩٤٢) لجاللونى، و" أوديسا الدم " (١٩٤٢) لريجيللى، كما أن فيلم أليسا ندرينى الرومانسى ذا البلاغة الطنانة، والذى يحتوى على موضوعين : " نحن أحياء ــ وداعا يا كيرا " (١٩٤٢)، فهو فيلم مقتبس عن روايات أيندراند، ويمثل حالة مختلفة إلى حد ما، حيث يتم توجيه الهجوم إلى الستالينية بشكل محدد أكثر من الشيوعية بشكل عام.

لقد كانت السينما " الرسمية " للسنوات العشرين للحكم الفاشى تطمح إلى أن تكون رجولية وبطولية وثورية واحتفائية، لكنها لا تمثل إلا ٥% من الإنتاج القومى كنوع من الاستثناء أكثر من كونه القاعدة، فقد كانت القاعدة برجوازية أو بالأحرى برجوازية صغيرة، ومنقسمة بين العائلة والإمبراطورية، وبين النزعة العاطفية والنزعة البلاغية الخطابية، وبين نوادى الترفيه (وهى نوادى العمال التى كان يرتادونها بعد فترات العمل وأسستها السلطة والجيش). وفى أعلى مستويات الإنجاز الفنى ظهر هذان الوجهان فى أعمال أهم اثنين من المخرجين المهمين خلال الثلاثينيات : ماريو كاميرينى وأليساندرو بلازيتى.

كانت أفلام كاميرينى تبدو متواضعة وذات نغمة خفيضة وتتميز بالاهتمام الزائد بالتفاصيل وبالحس الرشيق الساخر وبالإتقان الحرفى الأوروبى لأسلوب التعبير. لقد كانت أفلامه وصفا جامحا للطبقات الوسطى والشرائح الدنيا منها، وتكشف عن تقاليد وعادات هذا الزمن إلى درجة أن البعض يصرون على أنه لولا التعاون مع كاتب السيناريو شيزارى زافاتينى فإن أعمال دى سيكا فى فترة ما بعد الحرب كانت سوف تبدو محاكاة باهتة لأعمال كاميرينى.

وهناك فيلمان كوميديان لكاميرينى، الأول هو " الرجال، هؤلاء الأوغاد ! " (١٩٣٢)، والثانى هو " السنيور ماكس " (١٩٣٧)، وكلاهما من بطولة دى سيكا، ويمكن مقارنتهما بأعمال لوبيتش، أو فيلم رينوار " قواعد اللعبة " (١٩٣٩) كما أن هناك على الأقل فيلمين من أفلامه الأخرى هما " إننى أعطى مليونا " (١٩٣٥) عن سيناريو سيزارى زافايتنى، و" مغامرة رومانسية " (١٩٤٠)، وهما فيلمان من الطبقة العالمية. وبالنسبة لفيلم " الرجال، هؤلاء الأوغاد ! "، فإن كاميرينى أخذ الكاميرا إلى خارج الأستديو، وإلى شوارع ميلانو، ليطوف بين طاولات البيع والناس فى السوق، وهو ما يعد استباقا لنزعة الواقعية الجديدة فى فترة ما بعد الحرب. لقد كانت المشاهد التى يتم تصويرها فى المواقع الحقيقية لحياة الشارع هى أيضا أول أفلام المخرج رافايللو ماتاراتسو، وهو الفيلم قليل الشهرة "قطار الشعب" (١٩٣٣)، الذى لم يتم اكتشافه إلا عند نهاية السبعينيات بواسطة الجيل الشاب من النقاد.

أما الحياة المهنية لبلازيتى فقد كانت أقل اتساقا فى نجاحها، وأكثر انتقائية بالمقارنة مع أعمال كاميرينى، فقد كانت أفضل أفلامه هى " ١٨٦٠ " (١٩٣٤) الذى كان إعادة خلق للأيام الأولى من عصر جاريبالدى، وهو الفيلم الذى يتميز بالمشاعر الفياضة والوضوح وعدم الميل للبلاغة. وبالإضافة إلى ذلك هناك فيلم " مغامرة سالفاتور روزا " (١٩٤٠)، وهو تصوير ذكى وحاد لحياة الشاعر والرسام الذى عاش فى القرن السابع عشر. كما أن بلازيتى صنع أيضا أفلامه من النوع البطولى الذى يميل إلى العظمة والبلاغة، وهو ما يبدو واضحا فى الأفلام المبهرة مثل " التاج الحديدى " (١٩٤٩)، و " فابيولا " (١٩٤٩) التى صنعها فى فترة ما بعد الحرب، كما أنه أظهر نزعة واقعية أكثر قتامة فى فيلم " مائدة الفقراء " (١٩٣٢)، والفيلم الأكثر نجاحا " أربعة طرق فى السحاب (١٩٤٢) الذى كتبه زافاتينى.

وعلى الرغم من المواهب الفردية لشخصيات مثل بلازيتى وكاميرينى، فإن القوة الدافعة وراء السينما الإيطالية ظلت هى الفيلم الهروبى، أو ما أطلق عليها لوكينو فيسكونتى فى دراسته المثيرة للجدل التى كتبها فى عام ١٩٣٤ : " سينما من الجثث " لقد كان أسلوبها قريبا من أفلام هوليوود من نفس النوعية ونفس الفترة، وهى تنقسم إلى أنماط محددة، كما كانت تعتمد على مجموعة من النجوم، وأسست صورة المخرج كفنان محترف ومؤلف فى الوقت ذاته، وإن لم تحقق فى ذلك إلا نجاحا محدودا. وفى هذا المجال فإن الدور الأهم كان لشركة شينى التى يملكها إيميليوشيتى، وهى شركة الإنتاج الوحيدة التى كانت تحاكى أسلوب الأستديو فى هوليوود، لكنها كانت مهمة أيضا فى محاولتها التوفيق بين الإبداع التجريبى ومتطلبات الصناعة، أو بين الإبداع الفردى والإنتاج بالجملة. وكانت الأنماط الرئيسية هى الكوميديا والميلودراما وأفلام الدراما التاريخية، كما كانت الأفلام الكوميدية فى الجانب الأكبر منها مغرقة فى العاطفية، وبعد عام ١٩٣٧أصبحت أكثر سطحية وتفاهة، وتعتمد على الابتعاد عن الواقع لكى تصور شخصيات خليعة وهزيلة تعيش فى جو متخم بالفخامة والرفاهية، لايحدث فيها الواحد الآخر إلا من خلال " التليفونات البيضاء " التى أعطت اسمها لهذا النمط. لقد كان الاهتمام بعناصر الإخراج ضئيلا وثانويا إذا ما قارناه بالديكور والأثاث، كأن الفيلم نافذة من نوافذ العرض فى المحلات.

ولقد توافق عصر سينما " التليفونات البيضاء " ـ كما كان أيضا نتيجة مباشرة ـ مع الزيادة المضطردة فى حجم الإنتاج. وفى عام ١٩٣٧عندما أمر موسولينى بأنه يجب أن يكون المستهدف هو " مئة فيلم كل عام "، فإنه لم يتم صنع إلا ٣٢ فيلما روائيا طويلا فى هذا العام، وفى العام التالى عندما مررت الحكومة فجأة قانونا يحد من استيراد الأفلام الأمريكية، قفز الإنتاج إلى ٦٠ فيلما، ثم ٨٧ فيلما فى عام ١٩٤٠، و١٢٠فيلما فى عام ١٩٤٢.

لقد كان هذا النمو يغذى سلطة الممثلين من النجوم، وكان على القمة من بين مجموعة الثلاثينيات فيتوريو دى سيكا، آسيا نوريس، إلزا ميرلينى، ماريا دينيس، إيزا ميراندا، بالإضافة إلى أسماء جديدة مثل أميديو نازارى، وأليدا فاللى، وأزوالدو فالينتى، ولويزا فريدا، وفوسكو جاكيتى، وكلارا كالامى، ودوريس دورانتى، وآخرين.

حوالى عام ١٩٤٠ظهرت نزعتان جديدتان فى صناعة السينما الإيطالية، الأولى يمثلها صناع أفلام مثل ماريو سولداتى وألبرتو لاتوادو، وريناتو كاستيلانى، ولويجى كياريني، التى تنهل من أدب القرن التاسع أو من " فن النثر " فى الكتابة الأدبية المعاصرة. أما النزعة الثانية فقد حاولت أن تضع روابط عميقة بين السينما والواقع، وكانت تنظر إلى القوالب التسجيلية والسينما السوفيتية، مثل فيلم روبرتيس " رجال فى الأعماق "، أو إلى المدرسة الفرنسية كما فى فيلم " الخاطئة " (١٩٤٠) و" أضواء فى الضباب " (١٩٤٢)، وكلاهما من إخراج جانى فرانشولينى.

أما فيرناندو ماريا بوجولى، الذى يميل نقاده المعاصرون إلى أن يضعوه فى مصاف كاميرينى وبلازيتى فى الأهمية فإنه ينتمى للنزعة الأولى، لقد كانت له ميول أيضا للنزعة الثانية. لقد كان أقل ثقافة من لاتوادا وسولداتى، وأقل صقلا من كاستيلانى، لكنه كان قادرا على أن يبنى خطوطا سردية قوية أكثر من الآخرين. وأفلامه " الغيرة " (١٩٤٢) و " شقيقات عائلة ماتيراسى " (١٩٤٣) و " قبعة القش " (١٩٤٣) تبدو نماذج مهمة على الاقتباسات عن نصوص أدبية، أما فيلمه " نعم يا سيدتى " (١٩٤٠) فقد يكون أقل أهمية، لكنه عمل غير عادى يجمع بين خط القصة العاطفية وعناصر الواقعية وبعض الطموح الشكلى.

وفى سنوات الحرب اكتسب الواقع أهمية كبيرة، وهكذا فإن كتاب السيناريو والمخرجين والفنيين والممثلين الذين كانوا هم أبطال السينما الواقعية الجديدة بعد عام ١٩٤٥كانوا هم العاملين بالفعل خلال فترة الحرب. وتم صنع ثلاثة أفلام خلال تلك الفترة تكشف عن الوجه الخفى للأزمة العميقة فى إيطاليا، وهى أفلام " أربعة طرق فى السحاب " (١٩٤٢) لبلازيتى، و" الأطفال يراقبوننا " (١٩٤٢) لدى سيكا، والأكثر أهمية منهما هو " الهاجس " (١٩٤٣) لفيسكونتى. لقد كانت هذه الأفلام جميعا من أعمال القوى المعارضة.

مع فيلم " روما مدينة مفتوحة " (١٩٤٥) الذى قام بتصويره روسيلليني بين عامى ١٩٤٤و١٩٤٥تحت ظروف مضطربة، وصعوبات اقتصادية وعملية من كل الأنواع، فإن إيطاليا عادت مرة أخرى إلى مقدمة السينما العالمية، مما دعا سريعا لاستخدام ذلك المصطلح شديد العمومية الذى يضم مثل هذه النوعية من الأفلام تحت عنوان " الواقعية الجديدة ". لقد كان هذا المصطلح يستخدم منذ الثلاثينيات للإشارة للأدب والفنون التشكيلية، طبقا لما يقوله لوكينى فيسكونتى فإن أول من استخدمه للسينما كان المحرر الصحفى ماريو سيرانجرى فى عام ١٩٤٣فى إشارته لفيلم " الهاجس ". وفى الحقيقة أن هذا التيار لم يكن مدرسة فنية، ولقد أطلق عليه الفرنسيون اسم " المدرسة الإيطالية للتحرير "، كما لم يكن تيارا فنيا، بل إن الواقعية الجديدة كانت جزءا من تحول عام تجاه الواقعية فى السينما فى تلك الفترة، وهى التى تتيح طريقة جديدة لرؤية العالم وتمثيل الواقع فى إيطاليا التى مزقتها الحرب، وتجسيد أعمال المقاومة. وكانت متميزة ليس فقط بمواجهتها الصريحة للمشكلات الجماعية لتلك الفترة التاريخية، ولكن أيضا بالميل للإيحاء بحل إيجابى لهذه المشكلات، ولإقامة علاقة وثيقة بين قضايا الفرد وقضايا المجتمع.

وفى القلب من الأيديولوجيا المتضمنة فى الواقعية الجديدة، تكمن الرغبة الإيجابية والمعطاءة السخية ــ وإن كانت نمطية إلى حد ما ــ فى إعادة تجديد روح الشعب والمجتمع. لذلك فإن البعض يرى أن القيم الأساسية لها كانت قيما إنسانية، وأن من غير الدقيق الحديث عن روح شمولية ماركسية ثورية وراء هذه الأفلام، فالأهم من كل شيء بالنسبة لها هو إحياء روح الشعب، بصرف النظر عن قضايا التحول الاشتراكى، والمساواة الطبقية. إن عددا قليلا من الأفلام هو الذى يحتوى على نزعة ماركسية كامنة فى رؤيتها للواقع، مثل " ما تزال الشمس تشرق " من إخراج ألدو فيرجانو، و " الأرض تهتز " من إخراج فيسكونتى، وكلاهما تم صنعه فى عام ١٩٤٨. لقد كان الفيلم الأول من إنتاج " الجمعية الوطنية للمحاربين الإيطاليين " يستخدم كلا من الأساليب الدعائية والميلودرامية فى آن واحد لكى

يشرح البناء الطبقى لإيطاليا (كما تمثله قرية " لومبارد ") تحت الاحتلال الألمانى. أما الفيلم الآخر فقد كان اقتباسا حرا من فيسكونتى عن الرواية الشهيرة " بلا رغبة" (١٨٨١) للكاتب جوفانى فيرجا، التى تحكى صراع عائلة من صيادى السمك فـــى صقلية لتحرير أنفسهم من الفقر والاستغلال.

وكان معظم المخرجين وكتاب السيناريو والفنيين الذين اشتركوا فى الواقعية الجديدة لهم خبرات سابقة قبلها. فإن تأثير دى سيكا بمخرج مثل كاميرينى هو أمر واضح، كما أن روسيللينى تأثر بالخبرة التقنية مع دى روبيرتيس. وإن تأثيرا مهما آخر كان هو اتساع الآفاق الثقافية التى أحدثها أومبرتو باربارو ولويجى كيـــارينى فى المركز التجريبى وصحف مثل " بينكو إى نيرو " (" أبيض وأســود "، التـــى تأسست فى عام ١٩٣٧) و " سينما (التى تأسست فى عام ١٩٣٦)، حيث يتـــضمن المساهمون فيها فنانين سينمائيين سوف يظهرون فى المـــستقبل ككتـــاب ســـيناريو ومخرجين، مثل كارلو ليزانى وجوسبى دى سانتيس وجانى بوتـــشينى وأنطونيـــو بيترا نجيلى. وكانت هناك جماعة أخرى تقيم مركزها فى المنـــاخ الثقـــافى غيـــر المستقل فى ميلانو، وهى التى تضم ألبرتو لاتوادا، ولويجى كومينـــشينى، ودينـــو ريزى، كما أن تأثيرات أيضا لا يمكن تجاهلها مثل الواقعيـــة الفرنـــسية (وعلـــى الأخص رينوار)، والسينما السوفيتية، والسرد السينمائى الأمريكى. (لقد كان الكتاب الذى قام ايليو فيتورينى فى عام ١٩٤١ بتجميع عدة مقـــالات فيـــه تحـــت اســـم " أمريكانا " إسهاما مميزا مهما فى تعزيز " أسطورة أمريكا " التى كانت شائعة فـــى الثقافة غير الرسمية فى الأيام الأخيرة من الفاشية). وكان أهم الشخصيات المؤثرة، وأكثر المخرجين أصالة فى حركة الواقعية الجديدة هو روبرتو روسيللينى بأفلامـــه العظيمة مثل " بايزا " (١٩٤٦) و " ألمانيا عام الصفر " (١٩٤٧)، كما كان أيـــضا أول من يبتعد عن هذه الحركة لكى يسير فى طريقه الخاص الذى يتميز بالنزعـــة النفسية، والأكثر التصاقا بالأخلاقيات والأبعد عن الالتزام المباشر بقضايا المجتمع. وبالإضافة إلى " ثلاثية الحرب " لروسيللينى، فإن هناك قائمة من الأعمال المهمـــة للواقعية الجديدة، تتضمن على الأقل ثلاثة أفلام من إخـــراج دى ســـيكا، وهـــى " ماسحو الأحذية " (١٩٤٦)، و " سارقو الـــدراجات " (١٩٤٨) و " أومبرتـــو دى "

(١٩٥٢) وفيلمين من إخراج فيسكونتى " الأرض تهتز " (١٩٤٨) و "فائقة الجمال" (١٩٥١). وبعيدا عن إعطاء قيمة لأحد المخرجين دون الآخر، فإن المرء يمكن أن يشير إلى العديد من الأشكال التى تبنتها الواقعية الجديدة، مثل محـاولات جوسـبى دى سانتيس فى إثارة القضايا الاجتماعية من خلال الميلودراما فى " الأرز المـر " (١٩٤٩)، ولويجى زامبا فى مناقشة القضايا الأخلاقية فى " الحياة فـى سـلام " (١٩٤٦)، والاسكتشات البروليتارية الكوميدية لريناتو كاستيلانى فى " تحت شمس روما " (١٩٤٨) و " بقدر قرشين من الأمل " (١٩٥١)، ومحاولات بييتروجيرمى فى تأسيس النزعة الطبيعية التى تحاكى أسلوب السينما الأمريكية فى فيلم " باسـم القانون " (١٩٤٩) و " طريق الأمل (١٩٥٠)، والحكايات الشعبية عند دى سـيكا وزافاتينى فى " معجزة فى ميلانو " (١٩٥٠)، والانتقائية الأدبية عند ألبرتو لاتوادا فى " العصابة " (١٩٤٦) و " بلا شفقة " (١٩٤٨).

إن تحديد نقطة النهاية فى تطور السينما الواقعية الجديدة هو قـضية مثيـرة للجدل كاستخدام المصطلح نفسه، فبالنسبة للكاتب والناقد فرانكو فورتينى الذى كتب مقالة حول الموضوع فى عام ١٩٥٣، فإن المصطلح قد تم فهمه على نحو خاطئ، والمصطلح الأفضل هو " الشعبية الجديدة "، حيث إن الواقعية الجديدة تعبر عـن " رؤية للواقع تقوم على إعطاء الأولوية لما هو (شعبى) بما يعنى ذلك مـن الاتجـاه للتعبير عن النزعات الإقليمية واللهجات وعناصر المسيحية والاشـتراكية الثوريـة والطبيعية والفلسفة الوضعية والإنسانية ".

وإن كنا سوف نضطر لوضع نقطة نهاية، فإنه يمكن القول إن هذه الحركـة قد بدأت فى عام ١٩٤٥مع فيلم " روما مدينة مفتوحة "، وأن النهاية جاءت مع فيلم " أومبرتو دى " فى عام ١٩٥٢. وسرعان ما خضعت الواقعية الجديدة لأزمة غير قابلة للحل سواء لأسباب داخلية أو خارجية. ومن بين الأسباب الداخلية أن الحركة لم تقم على أسس ثقافية قوية، فقد كانت هناك فى الحياة الثقافية الإيطالية فى فتـرة ما بعد الحرب أربعة تيارات من التفكير تسير معا : الماركسية والوجوديـة وعلـم الاجتماع والتحليل النفسى. وبالنسبة للواقعية الجديـدة كـان هنـاك القليـل مـن

الماركسية، لكن كان هناك قدر شديد الضآلة من التيارات الثلاثة الأخرى. فإن أعظم من ساهموا فى وضع نظرية أصيلة لهذا التيار كان شيرازى زافاتينى، عندما قرر رفض تصوير الشخصية المصطنعة من أجل تصوير " الشخص الحقيقى " والانغماس فى الحياة اليومية. وهو ما أدى بالمخرجين إلى نسيان التاريخ وفقدان القدرة على اقتناص العلاقات الجدلية للعناصر المختلفة للواقع. لقد كان الهدف من تصوير الحياة اليومية نوعا من التبرير لخفة المعالجة وتحويلها إلى اسكتشات، حتى إن الواقع تحول إلى مجرد صور نمطية، كما أن العفوية تحولت إلى لمسات طائشة (تعبر فى العادة عن مسحة محلية سواء فى روما أو فى الجنوب)، كما أن الالتزام الاجتماعى تحول إلى نوع من الفولكلور. وكانت الواقعية الجديدة حتى فى أفضل أفلامها تحتوى على إحساس بالقصة القصيرة أو الشذرات الروائية أكثر من الرواية المتكاملة. وفى عام ١٩٥٣ كانت الأفلام الواقعية الجديدة التى ما تزال تحيا والمأخوذة عن أفكار لزافاتينى هى أفلام تعتمد على فقرات قصيرة، مثل فيلمى "النساء" و " الحب فى المدينة ". ومع فيلم السطح (١٩٥٥) الذى اشترك فيه دى سيكا وزافاتينى، دخلت الحركة خاتمتها الأخيرة. وفى نفس الوقت جاء فيلم " فرانسيس " (١٩٥٠)، وفيلم " أوروبا " (١٩٥١) ليمهد بهما روسيللينى طريقا سوف يقوده إلى " رحلة إلى إيطاليا " (١٩٥٤)، بينما كان فيلم فيسكونتى " الحواس" (١٩٥٤) ـــ الذى عرض فى بريطانيا تحت اسم " الكونتيسة اللعوب " ـــ يظهر حماسه للميلودراما. وفى الحقيقة عندما ننظر اليوم إلى تلك الفترة، فإنه يبدو من الصعب أن نجمع مجموعة من المخرجين تحت تسمية واحدة بينما تتعدد اتجاهاتهم، مثل روسيللينى وفيسكونتى ودى سيكا وآخرين، لكن هذا التنوع الذى بدا أكثر وضوحا فى السنوات التى تلت الواقعية الجديدة يؤكد اشتراكهم معا فى قضية واحدة كانت تجمعهم معا فى فترة ما، وكان ما يجمعهم فى التحليل الأخير ناتجا عن الجيشان السياسى والمدنى والوجودى خلال فترة الحرب، والانتقال من الديكتاتورية إلى الديموقراطية، والآمال والمشروعات وأوهام التغيير.

كما كانت هناك أيضا أسباب خارجية لسقوط الواقعية الجديدة، ففى عام ١٩٤٨ كان الانتصار فى الانتخابات للحزب الديمقراطى المسيحى يشير للانهيار

النهائى للجبهة الهشة المضادة للفاشية التى كانت واحدة من المصادر الأيديولوجية لحركة الواقعية الجديدة، فإن الانقسام العميق للبلاد إلى معسكرين متصارعين ازداد عمقا خلال فترة بداية الحرب الباردة بين القوتين العظميين. لقد جلبت الخمسينيات تحول إيطاليا من أمة زراعية إلى أمة صناعية، لكنها أكدت أيضا على عدم التوازن الاقتصادى والاجتماعى بين الشمال والجنوب.

لقد كانت السياسات الوسطية للحزب الديمقراطى المسيحى تستخدم الشرعية الديمقراطية كذريعة لغياب الإحساس بالمسئولية المدنية، أكثر من كونها مثيرا لوجود مثل هذا الإحساس، وعلى المستوى الثقافى كانت الخمسينيات تتميز بالركود وبازدياد النفوذ الدينى فى السياسة وبالصراع بين جهتين. وكنتيجة لذلك تم وضع سينما الواقعية الجديدة فى موقع فن وثقافة المعارضة أكثر مما كانت فى حقيقتها، وهو ما أدى إلى أن تصبح هدفا لهجوم الطبقة الحاكمة. لقد اتخذت المعركة من أجلها وضدها ملامح سياسية وأيديولوجية واضحة أكثر من كونها ملامح ثقافية وفنية، وبالتالى فقد جعل ذلك الموقف يزداد صعوبة على ممارسى الواقعية الجديدة لكى يقدموا تنقيحات وتطويرات فى أسلوبهم. ولنتأمل على سبيل المثال رفض اليسار لأسلوب روسيللينى الأخير، بينما أعطوا اهتماما أكبر للعديد من المخرجين (التقدميين حتى لو كانوا أقل أهمية).

سنوات الرخاء

من خلال عديد من المعايير، كانت الخمسينيات هى " السنوات السهلة "، وهو العنوان الساخر لفيلم المخرج زامبا الذى قدمه فى عام ١٩٥٣، ففى عام ١٩٥٥ ـ وهو العام الذى ظهر فيه التليفزيون فى إيطاليا ـ وصلت مبيعات شباك التذاكر إلى ذروتها برقم ٨١٩ مليون، وهو رقم لم يتحقق من قبل أو من بعد. وبينما كان الإنتاج فى عام ١٩٤٥هو ٢٥ فيلما، أصبح ٦٢ فيلما فى عام ١٩٤٦، و١٠٤ فيلما فى عام ١٩٥٠، ليصل إلى أعلى رقم ٢٠١ فيلما فى عام ١٩٥٤، ثم يهبط بشكل نسبى إلى ١٣٣ فيلما فى عام ١٩٥٥، ثم يعود ١٦٧ فيلما فى عام ١٩٥٥. ومع انهمار الأفلام الأمريكية التى كان معظمها أفلاما تم إنتاجها قبل أربع

أو خمس سنوات، والتى أغرقت السوق عند نهاية الحرب، فإن الأفلام الإيطالية فقدت جزءا من شباك التذاكر، لكن الجزء المتبقى لها أخذ ينمو من ١٣% فى السنوات التى أعقبت الحرب مباشرة إلى ٣٤% فى بداية الخمسينيات، ليصل إلى ٣٦% فى عام ١٩٥٤، وكاد أن يصل إلى ٥٠% عند نهاية هذا العقد.

لقد بدأ آنذاك عصر " إلهات الجنس " من نجمات السينما مثل جينا لولوبريجيدا وسيلفانا مانجانو وصوفيا لورين وسيلفانا بامبانينى، كما حقق نمط الميلودراما الشعبية نجاحا ملحوظا من خلال أهم مخرجيه، وهو رافاييلو ماتاراتسو فى أفلام مثل " السلاسل " (١٩٤٩) و " العذاب " (١٩٥١)، و " أبناء بلا آباء " (١٩٥١)، بالإضافة إلى فيلم " جوزيبى فيردى " (١٩٥٣) بطولة النجمين المحبوبين اللذين شكلا الثنائى الفنى أماديو نازارى وإيفورى سانسون. أما فى مجال الكوميديا فقد كان " توتو " يمثل ظاهرة غير عادية، إذ كان أكثر المهرجين الملهمين إبداعا خلال النصف الثانى من القرن العشرين، والذى كان فيلمه " توتو بالألوان " (١٩٥١) هو أول الأفلام الإيطالية بنظام فيرانيكولور، كما شهدت تلك الفترة ظهور ألبرتو سوردى كنموذج أصيل لكل أنواع الفضيلة والرذيلة فى الحياة الإيطالية المعاصرة. وفى مجال الدراما التاريخية الملحمية، تم تحدى هوليوود فى لعبتها التى تجيدها فى أفلام مثل " يوليسيس " (١٩٥٤) من إخراج كاميرينى وبطولة كيرك دوجلاس، و " الحرب والسلام " (١٩٥٦) من إخراج كينج فيدرو، و " العاصفة " (١٩٥٨) من إخراج لاتوادا، و " ماريا العارية " (١٩٥٨) من إخراج هنرى كوستر. لقد مهدت هذه الأفلام لخلق نمط جديد وهو الفيلم التاريخى الأسطورى، الذى بدأ مع فيلم " أعمال هرقل " (١٩٥٨) من إخراج بييترو فرانشيسكى. كما استمر نجاح ذلك النوع من الأفلام الذى أطلق عليه " الواقعية الإيطالية ذات اللون الرمادى " وذلك فى أفلام مثل " الخبز والحب والأحلام " (١٩٥٣) من إخراج لويجى كومينشينى، و " فقراء لكن يتمتعون بالجمال " (١٩٥٦) من إخراج دينو ريزى، وأفلام أخرى.

وخلال الخمسينيات أصبحت " شينيشيتا " (مدينة السينما) معروفة باسم " هوليوود على نهر التيبر "، لكن السعادة اللحظية لتلك الفترة أثبتت أنها هشة وسريعة الزوال، فقد كان على الصناعة السينمائية الإيطالية أن تدفع ثمن الإنتاج الزائد الذى لا يتسم بوضع جداول منظمة، بالإضافة إلى الإدارة الطائشة التى لاتتمتع بالتنظيم، وهو الأمر الذى بدا فى بعض مظاهره فى إفلاس العديد من شركات الإنتاج والتوزيع.

وفى المستوى الرفيع لفن السينما، ظهر الثلاثى " فيسكونتى وفيلليني وأنطونيونى " ليحل محل ثلاثى الأربعينيات " روسيلليني ودى سيكا وفيسكونتى "، وبعد فيلم " الأرض تهتز " (١٩٤٨)، الذى يمكن أن نراه اليوم رؤية ماركسية أكثر منها واقعية جديدة كما تم اعتبارها من جانب العديد من النقاد آنذاك (فى الحقيقة فإننا عندما ننظر للأمر اليوم، فإن فيلم " فائقة الجمال " هو أكثر أفلام فيسكونتى اقترابا من الواقعية الجديدة)، تحول فيسكونتى إلى عالم فيلم " الحواس " (١٩٥٤)، حيث يبدو ولعه بالرومانسية الشهوانية. ومع فيلم " الفهد " (١٩٦٢) و " لودفيج " (١٩٧٢)، فإن فيلم " الحواس " يظهر أكثر من أى فيلم آخر سمات فيسكونتى كفنان عظيم يجيد الميزانين شديد الفخامة، الذى يناضل من أجل التوفيق بين إحساسه بالتدهور الثقافى والحضارى ونزعته الإنسانية التقدمية العلمانية، مع ميل للنزعة الروائية والميلودرامية. ومن ناحية أخرى فإن فيلم " روكو وإخوته " (١٩٦٠) يحكى قصة عائلة تهاجر من أعماق الجنوب إلى ميلانو فى سنوات الانفتاح، ويمثل الفيلم عودة للواقعية الجديدة، ونوعا من التواصل الفكرى مع فيلم " الأرض تهتز ". لقد كان هذا الفيلم ـ باستخدام تعبير أنطونيو جرامشى ـ هو عمله " القومى الشعبى " الذى أعاد فيه فيسكونتى بعضا من رؤيته التى ظهرت فى أفلامه الأولى. أما المخرجان المهمان الآخران، اللذان ظهرا خلال الخمسينيات، فهما أنطونيونى وفيلليني، اللذان يستحقان صفة " المؤلف "، ولقد قام ميشيل أنجلو أنطونيونى منذ فيلمه الأول " وقائع علاقة حب " (١٩٥٠) بوضع نفسه خارج الواقعية الجديدة من خلال تحليله الشفاف والمركز للعالم النفسى للبرجوازية. ومنذ ذلك الحين، وبنوع من الإصرار الذى يصل أحيانا إلى حد الرتابة، عالج أنطونيونى الموضوعات

والمشكلات ــ أو بالأحرى الحالات العصابية ــ للمجتمع الرأسمالى الجديد فى أزماته العاطفية والشعور بالوحدة وصعوبة التواصل والاغتراب الوجودى. لقد كانت أفلامه تعبر عن " فترات الكساد والأحزان " للأزمات البرجوازية، حيث تبدو بعض شذرات السيرة الذاتية له نوعا من الشهادة على العصر، وإن رفض البناء التقليدى للحبكة، والتصميم على التركيز على " الزمن الميت " للفعل الدرامى، تتوجه لكى تتضمن علاقة ذات دلالة بين الأحداث والظواهر ولقد كانت أفلامه فى تلك الفترة تتضمن " الصرخة " (١٩٥٧)، والثلاثية التى تجمع " المغامرة " (١٩٦٠) و " الليلة " (١٩٦١) و " الخسوف " (١٩٦٢).

وإذا كان أنطونيونى يبدو فى مصادر إلهامه ومزاجه النفسى أوروبيا، فإن فيديريكو فيللينى يبدو على العكس شديد المحلية بحيث يبقى دائما موجودا بين روما وموطنه الأصلى رومانيا. وكانت أفلامه الأولى " الشيخ الأبيض " (١٩٥٢) و " العجول " (١٩٥٣) تستخدم التورية الساخرة القاسية والخشنة، وهو الأمر الذى تأكد من خلال سيناريوهات الكاتب إينيولايانو، وهما الفيلمان اللذان ظلا يضربان بجذورهما فى السياق الاجتماعى، لكن فيللينى تحول بعدها إلى عالم خيالى داخلى من الأحلام، من الممكن أن نطلق عليه " سينما ضمير المتكلم "، بفيلمه " الطريق " (١٩٥٤)، ليتحول إلى الاستغراق فى عالمه الذاتى مع فيلم " الحياة الحلوة " (١٩٦٠)، وهو الفيلم الذى يرسم حدا فاصلا فى تاريخ السينما الإيطالية.

توتو (١٨٩٨-١٩٦٧)

كان أنطونيو دى كيرتيس جارليادى جريفو فوكاس دى بيازانزو معروفا باسم " توتو "، وقام بالتمثيل لأول مرة فى موطنه الأصلى فى نابولى فى عام ١٩١٧، ليحقق نجاحه الأول خلال العشرينيات، ويصبح مديرا لفرقة استعراضات فى عام ١٩٣٣. إن العديد من ملامح أدائه فى الأفلام تتبع مباشرة من أيام عمله بالمسرح، وبين عامى ١٩٣٧و١٩٦٧صنع ٦٧ فيلما بصرف النظر عن الثمانية أفلام غير المكتملة التى عرضت فى عام ١٩٦٨بعد وفاته. إن تحديد أفضل هذه الأفلام ليس مهمة سهلة، فإن أفضل تعبير عن أفلامه هو تجميع لأفضل إسكتشاته ومشاهده، وهو ما يعبر عنه بوضوح فيلمه " توتو بالألوان " (١٩٥٢).

وفى البانوراما الثرية للسينما الإيطالية، يمثل توتو ظاهرة متفردة، ففى رأى كتاب السيناريو والناقد إينيو فلايانو فإن توتو لم يكن موجودا فى الحياة الحقيقية، كما لم يكن شخصية أو نمطا من عالم الكوميديا ديللارتى وتقاليدها، حتى لو كان يتقن تقنياتها ونمرها، لكنه كان يقوم بتمثيل نفسه. لكنه كان مهرجا عبقريا يستمد جذوره من عالم المهرجين القدامى والمعاصرين كما كان أحيانا فاحشا وقاسيا، وفى أحيان أخرى نوعا من نماذج مسرح العرائس ولكن بشكل إنسانى أو من نماذج " المانيكان " غريبة الأطوار، كما كان شخصا كوميديا متقلبا، وممثلا للبانتومايم لا يمكن محاكاته، إن كوميديا توتو تقف على حافة الميتافيزيقا، طبقا لتعبير فلايانو. إنه لم يكن يلعب الشخصيات، لكنه كان يقدم تلك العناصر غير الموجودة بكل غرابتها.

وكانت أهم المؤثرات أهمية عليه بلا شك القادمة من عالم مسرح نابولى، بدءا من تقاليد " بولشينيللا " إلى سلفه العظيم " سكاربيتا "، كما أنه خلال حياته الفنية لعب دوره فى الواقعية الجديدة، مثل فيلم " ذهب نابولى " (١٩٥٤) لدى سيكا وزافازتينى، عن مسرحية " مليونير نابولى " (١٩٥٠) لإدواردو فيليبو، و" توتو يبحث عن منزل " (١٩٤٩) لأستينو ومونيشيللى، و " عسكر وحرامية " (١٩٥١)

لأستينو ومونيشيللى أيضا. أما فيلمه " توتو وكارولينا " (١٩٥٣) فقد تم منعه بواسطة الرقابة، ليعرض بعد حذف أجزاء منه فى عام ١٩٥٥. وقد عمل مع روسيللينى فى فيلم " أين الحرية " (١٩٥٢)، كما أنه قبل وفاته بفترة قصيرة قام بالتمثيل فى فيلمين قصيرين لبازولينى، بالإضافة إلى فيلم " صقور وعصافير " (١٩٦٦).

وقام توتو أيضا بلعب العديد من الشخصيات، وكانت أحيانا من أصول أدبية أو مسرحية، بدءا من بيرانديللو وكامبانيللى ومورافيا ومارتوجليو وماروتا وإدوارد دى فيليبو، وحتى ميكافيللى، لكنه ظل دائما هو نفسه، معبرا عن عبث الوجود فى عوالم متخيلة يقيم فيها. وفى مؤتمر عقد فى عام ١٩٧٠خصص لإعادة اكتشاف وتقييم توتو بواسطة الجيل الجديد، قدم المخرج ماريو مونيشيللى اعترافا بأنه كان من الخطأ إظهار الجانب الإنسانى من شخصية توتو؛ لأن ذلك أدى إلى قص أجنحته الإبداعية، فقوته الحيوية وعبقرية الكوميديا عنده تكمن فى الجانب المظلم غير الإنسانى.

لكن نوعية كوميديا توتو لم تحقق نجاحا كبيرا فى الخارج، وعدد من أفلامه تم عرضه ودبلجته (مما أفقدها الكثير من براعة الكوميديا اللفظية) فى إسبانيا وأمريكا اللاتينية، لكنه ظل مجهولا فى البلدان الناطقة بالإنجليزية فيما عدا ظهوره أحيانا فى بعض الأفلام " الفن "، وفى فيلم مونيشيللى " العملية الكبرى فى شارع مادونا ". وعند نهاية حياته الفنية كان قد بدأ يفقد بصره، لكنه ظل يؤدى باحتراف لا يعرف الإخفاق، وبشخصية أنيقة رشيقة وجادة، شديدة الدقة فى حركاتها، وبتلك الدقة التى كان يعطيها فى جميع أدواره التى يقوم بها.

" موراندو موراندينى "

فيتوريو دى سيكا (١٩٠١ـ١٩٧٤)

عرف فيتوريو دى سيكا خارج إيطاليا كمخرج لفيلم " سـارقو الـدراجات " (١٩٤٨)، لكنه كان ذا حياة فنية طويلة ومتنوعة، فبين عام ١٩٤٠، ووفاته فى عام ١٩٧٣، أخرج حوالى ثلاثين فيلما، لكنه قام بالتمثيل أيضا فيما لا يقل عـن ١٥٠ فيلما منذ ظهوره كطفل فى بداية العقد الثانى من القـرن العـشرين، وحتـى دوره الأخير فى فيلم "إيتورى سكولا" نحن جميعا نحب بعضنا البعض كثيرا الذى عرض فى عام ١٩٧٥. إن المفتاح فى فهمه يكمن فى تلك الحياة الفنية الطويلـة كممثـل محترف، وفى عرضه الدائم للمشاعر الحميمة والنرجسية. وفى الثلاثينيات، وبعـد نجاحه فى فيلم كاميرينى "هؤلاء الرجال الأوغاد" (١٩٣٢)، أصبح نجما مهما فـى عالم الأفلام الكوميدية العاطفية الإيطالية، وشخصية ساحرة سواء كممثل أو كمغن. إنه لم يعتمد فقط فى شخصيته كممثل على سحره العاطفى ولكن أيضا على عملـه كمخرج، وكما يلاحظ فرانكو بيكورى فإن "لغة النرجسية تسيطر وتحكى تاريخهـا فى أعماله".

وكانت حياته الفنية كمخرج تنقسم إلى أربع فترات :

١ــ المرحلة التمهيدية من ١٩٤٠إلى ١٩٤٤ بستة أفلام تتضمن واحدا مـن الأسلاف المهمة للواقعية الجديدة : " الأطفال يراقبوننا " (١٩٤٣)، وهو الفيلم الذى بدأ فيه تعاونه مع كاتب السيناريو شيزارى زافاتينى.

٢ــ المرحلة الإبداعية (١٩٤٦ــ١٩٥٢) بأفلامه الأربعة المهمة : " ماسحو الأحذية " (١٩٤٦)، " سارقو الدراجات " و " معجزة فى ميلانـو " (١٩٥٠)، و " أومبرتو دى " (١٩٥٢) ويرجع نجاح تلك الفترة إلى التوازن بين إخراج دى سـيكا شديد البراعة واستخدام الممثلين غير المحترفين، والعطاء النظرى لزافاتينى الـذى احتفى بالشعر الكامن فى الحياة اليومية وفى أعماق الإنسان العادى.

٣ــ فترة الحلول الوسطى والتنازلات (١٩٥٣ــ١٩٦٥) بأحد عشر فيلمـــا، وكان أكثرها نجاحا من الناحية النقدية فيلم " ذهب نابولى " (١٩٥٤)، و " امرأتان " (١٩٦٠) الذى نالت من أجله صوفيا لورين جائزة الأوسكار.

٤ــ فترة الانحدار (١٩٦٦ــ١٩٧٤)، التى تتضمن عشرة أفلام، لا يبقى من بينها إلا فيلم " حديقة عائلة فينزى كونتينى " (١٩٧١) الذى نال جائزة أوسكار عن أفضل فيلم أجنبى، بسبب الجمال الممزوج بالثراء.

لقد امتد تعاون دى سيكا مع زافاتينى فى ٢٣ فيلما من ٣١ فيلما أخرجها دى سيكا، لكنه ليس واضحا حتى الآن من منهما كان يمثل العقل ومن كان يمثل القلب فيهما. إن أى تقدير لدى سيكا يجب أن يضع فى اعتباره الخبـــرة التـــى لا يمكـــن إنكارها فى عمله كممثل وكمدير للممثلين. وإلى جانب موهبته فقد حاول أن يحتفظ برشاقة طبيعية برجوازية فى أفلامه، أدت فى بعض الأحيان إلـــى كـــبح جمـــاح المواهب التمثيلية الفائقة، كما أنه أظهر حساسية إنسانية شديدة، جعلته نبيا للعلـــوم الإنسانية دون أن يملك معرفة حقيقية بها، بالإضافة إلى درجة مـــن الرقـــة التـــى وصلت فى سنواته الأخيرة إلى حافة الحزن والاكتئاب والخوف من الوحدة.

" موراندو موراندينى "

من قائمة أفلامه :

أولاً : كممثل :

"قضية كليمنصو" (١٩١٨)، "هؤلاء الرجال الأوغاد" (١٩٣٢)، "اعط المليون" (١٩٣٥)، "سينيور ماكس" (١٩٣٧)، "السيدة المجهولة" (١٩٥٣)، "الخبز والحب والأحلام" (١٩٥٣)، "قائد غابة البلوط" (١٩٥٩)، "نحن جميعا نحب بعضنا البعض كثيرا" (١٩٧٥).

ثانيًا : كمخرج :

"تيريزا فينيردى" (١٩٤١)، "الأطفال يراقبوننا" (١٩٤٣)، "ماسحو الأحذية" (١٩٤٦)، "سارقو الدراجات" (١٩٤٨)، " معجزة فى ميلانو" (١٩٥٠)، "أومبرتو دى" (١٩٥٢)، "طيش زوجة أمريكية" (١٩٥٣)، "ذهب نابولى" (١٩٥٤)، "الصقر" (١٩٥٥)، "امرأتان" (١٩٦٠)، فقرة من فيلم "بوكاشيو ٧٠" (١٩٦١)، "أمس واليوم وغدا" (١٩٦٣)، "حديقة عائلة فينزى كونتينى" (١٩٧١).

بريطانيا ونهاية الإمبراطورية

بقلم: أنطونيا لانت

بدأ الاستعمال التجارى للصوت المتزامن مع الصورة فى السينما البريطانية من خلال التكنولوجيا الأمريكية على نحو شبه كامل، مثل الأقراص (الأسطوانات) الشمعية فيتافون لإخوان وارنر، وطريقة الصوت فوق شريط الفيلم موفينون لشركة فوكس، وهى التى جعلت الفيلم البريطانى يتكلم ويغنى فى الثلاثينيات، مع وجـود ضئيل لشركة توبيس الألمانية. وكان ذلك أحد المؤشرات على السيطرة الأمريكيـة على صناعة السينما البريطانية خلال العشرينيات، وهو ما كان ناتجًا عـن العديـد من المزايا التى تتمتع بها السينما الأمريكية، فقد كان لصناعة السـينما البريطانيـة أكبر سوق من الجمهور داخل أمريكا نفسها أكثر من أى صناعة سـينمائية غيـر أمريكية أخرى، كما كان المنتجون الأمريكيون قادرين على تغطية تكاليف الإنتـاج من الإيرادات داخل أمريكا، وهكذا كانت العروض الخارجية كلها عبـارة أربـاح، وهو ما أتاح للموزعين الأمريكيين قدرًا من المرونة فى مـضاربة منافـسهم فـى الأسواق الخارجية. لذلك فقد كانت أقوى الدوائر غير الأمريكية عاجزة عن هزيمة ممارسات صناعة السينما الأمريكية فى المضاربة على الأسعار، أو البيع بالجملة، أو الشراء المسبق قبل إنتاج الأفلام. وفى عام ١٩٢٧ كان مـابين ٨٠ إلـى ٩٠% من الأفلام الروائية التى تعرض فى بريطانيا أفلامًا أمريكية.

وكانت جماهيرية الأفلام الأمريكية بالنسبة للجمهور تجعـل أصـحاب دور العرض البريطانيين رافضين لعرض الأفلام المصنوعة فى بريطانيا، وهو ما أدى إلى إعاقة صناعة السينما داخل بريطانيا. و أصبح الأمر أكثر سوءًا فـى نـوفمبر ١٩٢٤، وهو مايطلق عليه " نوفمبر الأسود "، حيث توقف إنتاج الأفلام البريطانية نهائيًا. وكنتيجة لذلك قامت حكومة المحافظين بتقنين إجراءات تحمـى الـصناعة البريطانية، من خلال "قانون السينماتوجراف" (قانون الكوتا أو الحصة) فـى عـام ١٩٢٧، الذى كان يهدف إلى حظر السياسات التى تتبعها الشركات الأمريكية فـى البيع بالجملة أو بيع الأفلام قبل إنتاجها. وهكذا على الشركات الأمريكية أن تـدفع ثمن سيطرتها، وذلك من خلال تمويل إنتاج حصة الأفلام البريطانية، فـى نفـس

الوقت الذى يتم فيه أخذ بعض هذه الأفلام للعرض فى الولايات المتحدة. لكن شركة إخوان وارنر وشركة باراماونت كانتا وحدهما الشركتين اللتين قامتا بتأسيس شركات إنتاج فرعية للإنتاج الجاد فى بريطانيا من أجل الوفاء بمتطلبات قانون "الكوتا "، أما بقية الشركات فقد صنعت أفلامًا من نوع الإنتاج السريع لمجرد تلبية شروط القانون، من خلال تمويل الأفلام حسب طولها بسعر القدم من شريط الفيلم، وهى الأفلام التى كانت فى الأغلب لا توجد نية لعرضها، مما جعل للأفلام البريطانية شهرة سيئة عند الجمهور، على الرغم من أن هذا النوع من الإنتاج أتاح فرصة مفيدة لتدريب من سوف يصبحون مخرجين فى المستقبل، مثل مايكل باول.

ولقد خلق قانون عام ١٩٢٧ شروطًا لصناعة السينما البريطانية لكى تحاكى النمط الأمريكى للتكامل الرأسمالى بنفس التنظيم الاحتكارى للإنتاج والتوزيع والعرض. وبنهاية عام ١٩٢٩ تأسست شركة جومون البريطانية من خلال اندماج بين شركة إيزيدور وشقيقته مارك وموريس، التى كانت تملك مايزيد على ٣٠٠ دار للعرض، وبين شركة جينزبورو، الشركة التى تأسست وأديرت بواسطة مايكل بالكون. ومنذ عام ١٩٢٨ قام جون ماكسويل بإنشاء منظمة تربط بين دائرة " إه.بى.سى " التى سوف تملك ٨٨ درًا للعرض فى عام ١٩٢٩، وأستوديوهات إلسترى تحت إدارة هديرة ويلكوكس (وهى التى كانت تسمى " أفلام بريطانيا العالمية")، بالإضافة إلى شركة توزيع مساعدة تم تكوينها بواسطة "فيرست ناشيونال" و "باتيه"، وسف تظل هاتان الشركتان فى أغلب عقد الثلاثينيات تحكمان السيطرة على التوزيع فى بريطانيا، مما أدى إلى أن أى فيلم يجب أن يتعاقد مع إحدى هاتين الشركتين لكى يضمن عرضًا لائقًا.

وكانت السنوات التى تلت مباشرة هذا القانون هى السنوات التى شهدت اضطرابًا خلال فترة تحول الصناعة إلى الصوت، وهو الأمر الذى لم يضع له قانون عام ١٩٢٧ حسابًا. و جاء الصوت فى أثناء إنتاج بعض الأفلام، مثل فيلم ألفريد هيتشكوك " ابتزاز " (١٩٢٩) الذى كان عليه أن يعد بعض المشاهد لكى تحتوى على صوت متزامن، وتضمنت الدعاية لهذا الفيلم إثارة للجمهور بعبارات

مثل " شاهده واسمعه بلغتنا الأم كما ينبغى أن تكون! ". كما بدأت نزعة إنتاج ذات اللغات المتعددة، مثل فيلم دوبون " أطلانطيك " (١٩٢٩) الذى يدور حول غرفة السفينة " تايتانيك "، وثم صنعه فى أستوديوهات إلسترى بثلاثة لغات وثلاثة طواقم من الممثلين، بغرض التوزيع فى ألمانيا وفرنسا بالإضافة إلى بريطانيا. وبالمثل، فقد قام مايكل بالكون بوضع جدول لأفلام انجليزية ألمانية مع إيريك بومر فى شركة " أوفا "، كما أن المنتجين البريطانيين فيكتور سافيل وهربرت ويلكوكس والشاب بازيل دين قاموا بزيارة هوليوود لكى يتعرفوا جوهر خبرة الوسيط الفنى الجديد للسينما الناطقة. لذلك أنشأ مايكل بالكون وألسكندر كوردا شركة إنتاج مشترك إنجليزية أمريكية، للاستفادة من التطورات الأمريكية فى استخدام صناديق الكاميرا التى تمنع صوت الأزير واستخدام الميكروفونات الجديدة.

السينما وعادة الذهاب لمشاهدة الأفلام فى الثلاثينيات

غيَّر وصول الأفلام الناطقة على نحو جوهرى من تجربة مشاهدة السينما، فقد أدت تكاليف التحول للصوت إلى خروج العديد من دور العرض المستقلة من ساحة المنافسة، لكن ظهور اتحاد " إيه. بى. سى " مع " جومون البريطانية "، بالإضافة إلى الجماهيرية الواسعة للسينما، أدت إلى ازدهار بناء دور عرض جديدة بينما ظلت أسعار التذاكر منخفضة. ومنذ أواخر عام ١٩٢٨ ظهرت دور العرض ذات الطابع المميز مثل سلسلة دور عرض أستوديا فى ستريتهام، وبركستون، وفينزبيرى بارك، وسلسلة دور عرض جرانادا. و كانت دور العرض تلك تتبع النموذج الأمريكى، فقد كانت تحتوى على مساحات داخلية ومركبة من عدة طوابق، كما كان يتخذ معظمها التصميم المعمارى على الطريقة الشرقية أو ديون التى قام بتأسيسها أوسكار دويتش خلال منتصف الثلاثينيات كان لها طابع مختلف، فقد كان لها طابع مختلف، فقد كان بناؤها المعمارى ذا أسلوب معقول وموحد،

وأبنية قوية وذات لون يشبه لون الكريم، مع حوائط مكسوة بالستائر، وإضاءة حمراء متحركة، وأضواء غامرة خلال الليل، وهو ماجعلها تحاكى محطات " الأندر جراوند " الجديدة فى لندن التى كانت تجاورها.

كما كانت سنوات الثلاثينيات فترة الزيادة الكبيرة فى مستوى المعيشة بشكل عام، على الرغم من تباطؤ الإنتاج الصناعى، ولم يبدُ أن البطالة لها تأثير كبير على معدل دخول السينما حتى بين هؤلاء الذين تأثروا بالبطالة، فقد كان الجزء الأكبر من المتفرجين من الطبقات الفقيرة أو العاملة، وشباب المدينة ونسائها (خاصة فى حفلات ما بعد الظهيرة)، وكان معظم أصحاب دور العرض يُقيمّون نجاح الأفلام من خلال عدد المتفرجات كمؤشر على النجاح. إن الدراسات التى عاصرت تلك الفترة توضح أن جاذبية السينما كانت تكمن فى كونها شكلاً من أشكال الهروب. ولقاء العشاق، وطريقة للتواصل الاجتماعى عندما يصبح المرء قادرًا على الحديث حول ما رآه من أفلام. وكانت صناعة التسلية المنافسة على هذا الجمهور هى مسرح المنوعات، الذى جاء منه معظم نجوم السينما البريطانيين المشهورين خلال الثلاثينيات مثل جرسى فيلدز، وجورج فورومباى، وويل هاى، وفرانك راندل، وسيدفيلد، وتوصى ترتيندر، وكريزى جانج (العصابة المجنونة). ولقد ظلت الروابط بين عالمى السينما ومسرح المنوعات قريبة حتى إن بعض أصحاب دور العرض السينمائية كانوا يملكون أيضًا الصالات الموسيقية التى كانت تقدم مسرح المنوعات، بينما فرق أصحاب دور العرض الأخرى فى عروضهم بين السينما ومسرح المنوعات.

ومع تقدم سنوات عقد الثلاثينيات كان هناك توسع فى بناء دور العرض، وزيادة فى عادة الذهاب إلى السينماء داخل الطبقات المتوسطة التى تسكن الضواحى. وكانت دور العرض السينمائى الفاخرة " السوبر " التى تم بناؤها فى ويست إند فى ضواحى لندن وفى العديد من المدن البريطانية الأخرى تحتوى فى العادة على مقاهى وصالات رقص، وفى بعض الأحيان على فرق عزف موسيقى أيضًا، مما جعل عادة الذهاب إلى السينما تجربة ترفيهية متميزة. وكان من بين

وسائل جذب الجمهور استخدام آلة " أورعن وورلتزر " العملاق لمصاحبة مشاهد اللعب بالإضافة إلى المؤثرات الصوتية، أو بعض عروض التسلية التى تقدم فى صالة السينما وكانت الزيادة العامة فى عدد دور العرض تعنى أن هناك أكثر من دار للعرض فى كل حى، مثلما هو الحال بالنسبة للحانات أو الكنائس، تخدم قطاعًا عريضًا من الجمهور، كما أن الذهاب إلى السينما كان يتحدد من خلال الفوارق الطبقية، وقد كتب أحد المعلقين فى عام ١٩٣٦:

"كانت الطبقات المتوسطة أو العاملة فى المدن الصغيرة تذهب إلى دور عرض مختلفة كقاعدة عامة، فقد كانت الطبقات المتوسطة تذهب إلى دار العرض لتشاهد الفيلم أولاً وقبل كل شيء، بينما كانت الطبقات العاملة تفعل ذلك كعادة تمارسها بانتظام بصرف النظر عن الفيلم، كما كانت دور العرض فى الأحياء تشبه النوادى. ولقد كان ذوق كل من هذين القطاعين مختلفًا إلى حد كبير، فكانت الطبقات العاملة تفضل الممثلين الكوميديين أكثر من الآخرين، كما كانت تستمتع بأفلام الرعب على نحو خاص". (ريتشاردز، ١٩٨٤). وكان جمهور الطبقة العاملة يفضل بشكل عام الأفلام المصنوعة فى أمريكا أكثر من الأفلام البريطانية، التى وجدها هذا الجمهور متكلفة فى حديثها وبطيئة فى إيقاعها.

ومع ذلك كانت هناك مجالات لجاذبية كبيرة لصناعة الفيلم البريطانى فى خلال الثلاثينيات، وهى الجاذبية المرتبطة بالإمكانات التى أتاحها الصوت المتزامن. ففى الولايات المتحدة أدت تقنية الصوت إلى انتعاش الأنماط القديمة وخلق أنماط جديدة، مثل الفيلم الموسيقى وفيلم العصابات وكوميديا " الأسكروبول"، أما فى بريطانيا فقد حول الصوت إنتاج الفيلم الروائى إلى ثلاث مناطق: أفلام التشويق عن ألفريد هيتشكوك، والكوميديا الموسيقية، خاصة الأفلام الجماهيرية لنجوم مثل جيسى ماتيوز وجرسى فيلدز وويل هاى وجورج فورومباى، والأفلام الملحمية التى تتحدث عن العظمة التاريخية أو الإمبراطورية، التى كانت تقوم بإنتاجها على نحو مبهر شركة "أفلام لندن" لألكسندر كوردا.

وظل ألفريد هيتشكوك غزيرًا فى إنتاجه خلال فترته البريطانية التى أمتدت بين عامى ١٩٢٥ و ١٩٣٩؛ حيث أخرج ٢٢ فيلمًا من الثلاثة وخمسين فيلمًا التى أخرجها فى حياته، وكانت هذه الأفلام البريطانية لشركة " جومون البريطانية "، وشركة " جينزبورو "، وشركة أفلام بريطانيا العالمية. وكان هيتشكوك المخرج الأول والأعلى سعرًا خلال الثلاثينيات فى بريطانيا، وكانت أفلامه ناجحة فى شباك التذاكر مما ساعده على الحصول على درجة من السيطرة الفنية على أفلامه فى مناخ كان فيه المنتجون فى العادة يحكمون السيطرة على الصناعة.

وفى أفلام التشويق البريطانية التى قام هيتشكوك بإخراج بعضها ولدت الملامح التى ميزت إنتاجه الأمريكى الناضج، مثل الصور الأيقونية المتكررة لأشياء محددة (مثل سكين أو سوار أو لوحة لمهرج)، وتلك الشخصيات التى تعاود الظهور دائمًا للرجل الذى يتهم على نحو خاطئ ويصبح متورطًا فى جريمة لم يرتكبها، بالإضافة إلى امرأة شابة جذابة. كما احتوت أفلامه على وسائل بارعة للتشويق السردى، حيث يعلم المتفرج أكثر من الشخصيات، ليتمتع بدور " المتلصص " أو المتأمل للأحداث، بالإضافة إلى استخدام التقنيات البصرية البارعة، وتوليف الصوت، حيث تمتزج على نحو مفاجئ بعض اللقطات ذات الأسلوب التسجيلى مع مشاهد أخرى غير متوقعة. إن الممثلة آنى أونرا فى فيلم " ابتزاز " (١٩٢٩) كانت تلعب دورها الأول فى سلسلة الأفلام التى قدمت فيها نفس الشخصية للمرأة الشقراء المعذبة التى تقع ضحية هجوم وتواجه رعب الموت الذى ينتظرها عند كل منعطف. ويبدأ هذا الفيلم بمشهد تسجيلى لمطاردة ذات مسحة واقعية وينتهى بمطاردة ذات طابع سيريالى تستخدم مؤثرات الحيل البصرية فى مكان شهير وهو المتحف البريطانى. وإن هذا الأسلوب الذى اتبعه فى تقديم الأحداث الغريبة داخل أماكن واقعية سوف يعاود الظهور فى أفلام تالية له مثل " الرجل الذى كان يعرف أكثر من اللازم " (١٩٣٤) و" ٣٩ خطوة " (١٩٣٥) و" تخريب " (١٩٣٦) و" اختفاء سيدة " (١٩٣٨)، بالإضافة إلى أفلام أخرى، كما كان هيتشكوك يفضل السرد الذى يدور فى عالم شخصيات بريئة، تتضمن فى العادة شابًا وشابة يجدان نفسيهما فجأة داخل شبكة السياسات الأوروبية للفاشية والجاسوسية والاحتلال.

أما النوع الثانى من الإنتاج الذى تأثر كثيرًا بقدوم تقنية الصوت، فكان الفيلم الإمبريالى الذى يدور فى الماضى التاريخى، أو الحاضر الاستعمارى (داخل المستعمرات)، فقد كانت هذه الأفلام تحتفى بالقيم والمؤسسات التقليدية المحافظة مثل العائلة والزواج والكبرياء الوطنى والحكومة المركزية والملكية والارستقراطية، كل ذلك من خلال سرد واضح تدعمه موسيقى ذات ألحان وظيفية – ويمكن أن ننظر إلى هذه الأفلام على أنها تعكس الاستقرار السياسى الملحوظ الذى أتاحته الحكومة الوطنية خلال الثلاثينيات، وذلك من خلال تحالف الأحزاب الذى سيطر عليه المحافظون، حيث كان قد تم انتخاب جذب المحافظين وصعد إلى السلطة فى عام ١٩٣١، وأعيد انتخابه فى عام ١٩٣٥، ليحكم خلال بقية العقد، وكانت طريقته لمعالجة الأمور السياسية هى الحفاظ على السلام والإبقاء على الوضع القائم الذى كان يتطلب فى الثلاثينيات نوعًا من عدم إثارة عداء هتلر والحكومة النازية فى ألمانيا.

وخلال الثلاثينيات صنع هربرت ويلكوكس فيلمين عن سيرة حياة العظماء، الأول عن حياة الملكة فيكتوريا " فيكتوريا العظيمة " (١٩٣٨)، والثانى " ستون عامًا عظيمة " (١٩٣٩)، كما أنتج مايكل بالكون أفلامًا متوهجة عن الإمبراطورية من أجل شركة " جومون البريطانية "، مثل " رودوس من أفريقيا " (١٩٣٦)، و"الحاجز الكبير " (١٩٣٦)، " كنوز الملك سليمان " (١٩٣٧). لكن شركة " أفلام لندن " لألكسندر كوردا كانت هى التى قدمت أكثر الأساطير حيوية عن إمبراطورية بريطانيا العظمى، وكان كوردا قد أسس شركة " أفلام لندن " فى عام ١٩٣١ بعد حياة سينمائية مهمة فى موطنه الأصلى المجر. ولأن عينه كانت على السوق الأمريكية، فإن كوردا قدم بنجاح كبير فيلمه " الحياة الخاصة لهنرى الثامن " (١٩٣٣)، وهو سيرة حياة تاريخية عن الملك ذى الحياة الحافلة بالأحداث، وقام كوردا بإخراج الفيلم بنفسه، وقام تشارلز لوتون بدور الملك، بالإضافة إلى نجوم من الشباب مثل ميرل أو بيرون، وروبرت دونات الذى سوف يصبح النجم الرومانسى الأول خلال الثلاثينيات.

ومن الدلائل المهمة على طموح كوردا حول هذا الفيلم كان تخطيطه لعرضه الأول فى أكبر دور العرض فى العالم، وهى صالة " راديو سيتى ميوزيك هول " فى نيويورك، مما أتاح له العرض الناجح فى لندن بعد ذلك. وكان نجاح فيلم " الحياة " الخاصة لهنرى الثامن " سببًا فى تحول كوردا إلى أن يكون منتجًا كبيرًا يحصل على الدعم من شركة " يوفايتد أرتيستس "، مع دعوة بالعرض داخل أمريكا، بالإضافة إلى دعم بريطانى من شركات تأمين مولت إنشاء أستوديوهات جديدة فى دنهام. كما أن اشتراكه بنصف اسهم سلسلة دور عرض أو ديون فى عام ١٩٣٦ ضمن له منفذا لعرض الأفلام داخل بريطانيا. وكان هذا الفيلم هو الأول من سلسلة للأفلام التى سوف ينتجها كوردا والمتخصصة فى الإبهار التاريخى، وتستهدف السوق العالمية، وتستخدم المؤثرات الخاصة والألوان للإيحاء بجو خاص بعيد تمامًا عن الحاضر والحياة اليومية فى بريطانيا.

وقام كوردا بإنتاج أربعة أفلام مهمة عن عالم الإمبراطورية البريطانية فى النصف الثانى من العقد، وهى أفلام " ساندرز عند النهر " (١٩٣٥) و" الطفل الفيل" (١٩٣٧) و" الطبلة " (١٩٣٨) و" الريشات الأربع " (١٩٣٩). وتم صنع هذه الأفلام بموافقة الحكومة، بل باشتراكها فيها أيضًا، مما يوحى بالرضا الرسمى عن الرؤية التى تحتويها هذه الأفلام عن العالم الإمبريالى. كما أن اقتراحات المجلس البريطانى لرقباء السينما قام بالإسهام فى تشكيل موقف هذه الأفلام المناصر للإمبراطورية، فعلى الرغم من أن مجلس الرقابة لم يكن مؤسسة حكومية، فقد كانت له علاقات وثيقة مع عالم السياسة، كما كان يرفض على نحو صارم سيناريوهات الأفلام التى تقدم صورة سلبية عن المؤسسات الإمبريالية، وأى إشارة لتأثير الحرب وحركات الاستقلال عن الإمبراطورية كان يتم حذفها من هذه الأفلام، بالإضافة إلى التوترات والصراعات بين الطبقات والأعراق والأجناس التى خلقتها الإمبراطورية. وبدلاً من ذلك كانت هناك إمبراطورية من السليولويد لم تعرف الإضطراب بسبب هذه التغيرات، وباستخدام كلمات جيفرى ريتشاردز (١٩٨٤) فإن " الأفلام لم تقدم فقط تبريرًا مجسدًا، سياسيًا أو اقتصاديًا أو دستوريًا، لوجود الإمبراطورية، بل أيضًا التأكيد على أن تبرير وجود الإمبراطورية يكمن

فى التفوق الأخلاقى الظاهر للبريطانيين، وهو ما يبدو جليًا فى تمسكهم بأعراف السلوك المهذب والحفاظ على النظام النزية للقانون والعدالة ". إن الرجال البريطانيين فى هذه الأفلام يعرفون كيف يقومون بالشيء الصحيح، مما يؤدى إلى قمع أى انتفاضات، وإلى إعادة النظام والأمان للإمبراطورية.

وفى فيلم " الريشات الأربع " الذى تتردد فيه مثل هذه الأخلاقيات (الذى أخرجه زولتان شقيق كوردا)، فإن البطل هارى فافرشام يولد لعائلة ذات أجيال متعاقبة من الرجال الذين حاربوا من أجل الإمبراطورية، لكن هارى الذى تحاصره متطلبات العائلة يرفض أن يلتحق فى مصر بالقوات البريطانية التى تقود الحملة لإعادة الاستيلاء على السودان، لذلك فإن زوجته " إثنى " ترفضه، وتشرح له أنهما كليهما " ولدا طبقًا للعرف " الذى يجب أن يقدما الطاعة له. ويمضى الفيلم لكى يقف إلى صف قيم " إثنى "، وعندما يواجه هارى التحدى بالريشات البيضاء التى تعبر عن الجبن، والتى أرسلها إليه رفاق الجيش القدامى، فإنه يرحل بسرعة إلى الصحراء ويتسلل إلى حيث " الدراويش "، لكى ينقذ فى النهاية حياة رفاقه ويساعد فى هزيمة " الخليفة ". إنه يعود منتصرًا وهو على يقين من أهمية طاعة أعراف وتقاليد الإمبراطورية.

وإذا كان هناك صدع فى وسائل الرد حول الإمبريالية فى هذه الأفلام، فإنه يكمن فى وضع الدراما داخل المحيط العائلى، حيث يبدو أن الثمن الذى ينبغى دفعه لإعادة بناء الإمبراطورية هو من خلال صورة الرجل البريطانى المهذب. ففى فيلم " ساندرز عند النهر " (وهو أيضًا من إخراج زولتان كوردا)، فإن الحاكم المحلى ساندرز يقمع الانتفاضة القومية فى خليج نيجريا من خلال تحالفه مع " رئيس القبيلة " الزنجى بوسامبو، الذى لعب دوره بول روبسون، مستخدمًا غناءه الفولكلورى لكى يلطف من مشاعر المعارضين اللاإمبريالية من قومه. وعندما يأخذ ساندرز أجازة لمدة عام لكى يتزوج، تحدث الكوارث عندما يجد قوم بوسامبو، وعلى الأخص زوجته ليلونجو، أنفسهم معرضين لفظائع الملك موفالابا الشرس، وفساد المرتزقة البيض. إن رغبة ساندرز فى الزواج لكى ينجب أطفالاً

للإمبراطورية تعرض للخطر حياته العملية، لذلك فإن شهر العسل يجب أن يتم تأجيله لعدة مرات من أجل إنقاذ العالم. وينتهى الفيلم بعودة ساندرز للنهر ليساعد فى إنقاذ ليلونجو وهزيمة الملك موفالابا والمرتزقة، ويجعل من بوسامبو سلكًا للنهر، ويبدأ رحلة أجازة مرة أخرى.

ولقد جذبت الإمكانية الجديدة للغناء المتزامن تقاليد منوعات الصالات الموسيقية نحو السينما، لخلق علاقة أكثر تعقيدًا فى بعض الأحيان فى أشكال تقوم بتأمل عالم السينما نفسه، مثل فيلم " العظام القديمة عند النهر " (١٩٣٨)، وهو فيلم المحاكاة الساخرة الذى صنعه ويل هاى لفيلم " ساندرز عند النهر ". وكانت الأفلام الأكثر نجاحًا من هذا النمط هى التى قامت ببطولتها جرسى فيلدز، التى كانت حينذاك فى أوج شهرتها، وكانت الأفلام الأكثر نجاحًا من هذا النمط هى التى قامت ببطولتها جرسى فيلدز، التى كانت حينذاك فى أوج شهرتها، وكانت أفلامها تعطى النقيض نمط لأفلام الإمبراطورية الذى كان ينتجه كوردا، وذلك لأن هذه الأفلام تضرب بجذورها فى حياة العمل، وفى التعقيد النسبى الذى تشهده انقسامات الطبقات فى ذلك الوقت. إن فيلم " سالى فى جارتنا " يبدأ بمشهد تخيلى وراء عناوين الفيلم، يظهر الأطفال وهم يلعبون على أسطح البيوت المتلاصقة، ويصحب المشهد لحن من أورغن يدوى – ومعظم أحداث الفيلم تدور فى هذه الحارة لتظهر مشاكلها: الفقر، والظروف المتدنية للمعيشة، وانحراف الأحداث والشباب، وإساءة معاملة الأطفال، وغياب الرجال فى أعمالهم. وفى أحد المشاهد يتم استخدام لقطات أرشيفية لمناورات عسكرية وأسلاك شائكة، مما يترك تأثيرًا عميقًا علينا فى ذلك المشهد الذى يجرح فيه خطيب سالى فى جو متجهم ومليء بالإحساس بالخوف. وفى فيلمها " نغنى ونحن نسير " (١٩٣٤)، أول أفلام فيلدز التى تدور فى مدينتها لانكشاير، فإن هناك لقطات تسجيلية لعالم المصنع تضع القصة داخل حياة الطبقة العاملة، كما أن الحدث السردى الأول يؤدى إلى تعميق هذا التأثير بإعلان إغلاق المصنع مما يهدد حياة كل من المديرين والعمال على السواء. وتقوم جرسى بتشجيع العمال على غناء أغنية " نغنى ونحن نسير "، وعندما تصل التقنية الجديدة لصنع الحرير الصناعى عند نهاية الفيلم، فإن جرسى تقود العمال وهم يصيحون

فى ابتهاج خلال عودتهم إلى أبواب المصنع، بينما تلوح الرايات البريطانية حولها. وبين البداية والنهاية فإن جرسى تطوف فى مدينة " بلاكبول " باحثة عن العمل، مما يتيح الفرصة لمشاهد يتم تصويرها فى المواقع الحقيقية، مما يعطى إمكانية لإظهار قدرات جرسى الكوميدية، لكن الفيلم يختفى أيضًا بمنتجعات الشاطئ حيث تقضى الطبقة العاملة أجازاتها، مما يتيح الفرصة لجمهور السينما لكى يشاهدوا حياتهم على الشاشة.

وعلى الرغم من ذلك، فكلما تقدم هذا العقد ازدادت شهرة وجماهيرية جرسى، لكن ارتباط صورتها بعالم المصانع أصبح أقل تأثيرًا، كما يبدو فى فيلم " انفجار حوض الفن " (١٩٣٩)، حيث تغنى محتفية بالعمل، بينما تبدو عملية إعادة التسليح كحل لمشكلة البطالة التى تعانى منها البطلة، مما يوحى بالنزعة العسكرية فى تصرفاتها. لقد أصبحت شخصيتها وعوالمها تميل على نحو متزايد لتصوير رؤية طيعة ومتوافقة مع المجتمع.

إن موضوع التأثير الاجتماعى للسينما ودورها فى العلاقات الاجتماعية قد أصبح أكثر إلحاحًا خلال الثلاثينيات، عندما علا صوت الكتلة الكبيرة من العاطلين، كما أن السينما الناطقة حملت معها موضوع الطبقات وجعلته فى المقدمة عندما بدأ التساؤل حول أى اللكنات واللهجات سوف يسود فى الأفلام، فلكل طبقة لكنتها الخاصة، وفى تلك الفترة ازدهرت شبكة كبيرة من جمعيات الفيلم والصحف السينمائية التى كانت تعرض وتناقش بشكل مكثف السينما السوفيتية المعاصرة. لقد كان ذلك يعبر عن حركة سينمائية اشتراكية تكونت حول دور عرض السينما المستقلة ونوادى الرجال من الطبقة العاملة، وهى الحركة التى صنعت الأحلام التسجيلية، وقامت بتوزيع الأفلام السوفيتية. وفى عام ١٩٣٣ تم إنشاء " معهد الفيلم البريطانى "، الذى كان يقوم على نحو خاص بمهمة تعليمية وبتوزيع الأفلام التسجيلية. كما كانت هناك حركة مزدهرة لصناعة السينما التسجيلية، تأسست بواسطة مجموعة من المنظمات، بدءًا من هيئة التسويق الإمبراطورية " إلى "صناعة الغازات البترولية "، وهى الحركة التى جاء إلهامها الرئيسى من جون

جريد سوف الذى كان مديرًا للوحدة السينما كمكتب البريد العام. لقد ساعدت كل هذه النشاطات فى تطوير نزعة جادة تجاه السينما كقوة اجتماعية، وهى النزعة التى سوف تصبح أكثر انتشارًا فى عالم صناعة السينما الروائية، الذى سوف يتم تعزيزه بسبب إعادة النظر فى قانون " الكوتا " لعام ١٩٢٧ الذى تم إلغاؤه، فى نفس الوقت الذى مورست فيه ضغوط أيديولوجية خلال فترة الحرب.

ففى " قانون السينما توجراف " لعام ١٩٣٨ – وهو القانون الجديد – فإن الأفلام التى لا تتعدى ميزانية العمال بها ٧٥٠٠ جنيه إسترلينى، لا تدخل فى نطاق الكوتا، وهو التشريع المقصود به تحسين الجودة، كما أن الفقرة الختامية من القانون القديم التى تقول بأن ٧٥% من الأجور المدفوعة فى أى فيلم يجب أن تذهب إلى فنيين وفنانيين يحملون الجنسية البريطانية تم تخفيفها، كما أن القاعدة التى تنص على أن السيناريو يجب أن يكون مكتوبًا بواسطة بريطانى قد تم حذفها. إن هذه التغييرات سمحت باستخدام أكبر للنجوم والفنيين الأمريكيين، وتشجعت الشركات الأمريكية الكبرى على الاستثمار فى صناعة السينما البريطانية بشكل أكثر كثافة، وهو الاتجاه الذى سوف يمهد الطريق إلى الصفقة التى عقدها لوردا فى فترة لاحقة بين " مترد جولدوين ماير " و" أفلام لندن "، لتأسيس الاتحاد الذى كان أول الأفلام التى يقوم بتوزيعها هو فيلم " غرباء تمامًا " (١٩٤٥). ولقد ساعد هذا الحضور المتزايد لصناعة السينما الأمريكية فى جعل معالجة القضايا الاجتماعية أكثر انتشارًا فى الأفلام، حيث إن نمط أفلام المشكلات الاجتماعية كان نمطًا مستقرًا فى هوليوودو، مما أتاح وسيلة للتعبير عن الرغبة فى سينما ذات وعى اجتماعى. أما أول أفلام شركة " مترو جولدوين ماير " البريطانية، التى تم إنتاجها طبقًا للقانون الجديد، فقد كان فيلم " القلعة " (١٩٣٨) لكنج فيدور، الذى يعتمد على رواية إيه. جيه. كرونين، وهى قصة تدين ممارسات الطب الخاص فى عالم عمال المناجم فى ويلز. وأعقب هذا الفيلم فيلمان آخران يدروان حول عالم المناجم، فيلم " النجوم تنظر إلى أسفل " (١٩٣٩) من إخراج كارول ريد عن رواية لكرونين أيضًا، وفيلم " الوادى العظيم " (١٩٣٩) من إنتاج مايكل بالكون فى " أستوديو إيلينج "، ومن بطولة بول روبسون، وإخراج بن تينيسون. وفى نفس الوقت كان فيكتورساقيل

يصور نسخة ناجحة من رواية وينفريد مولتباى " السفر جنوبًا " (١٩٣٨) حول الفساد فى لجنة لتخطيط الأراضى، التى كانت تعرض للخطر مشروعات الإسكان الجديدة، وتسهيلات المدارس وبنائها للطبقة العاملة.

الحرب العالمية الثانية:

باندلاع الحرب، ازداد إلحاح دراسة الدور الاجتماعى للسينما، فمع إدراك التأثير العميق لعادة الذهاب إلى السينما على الرأى العام أو المزاج النفسى، فقد أصدر البرلمان خطوطًا عامة بشكل رسمى للشركات حتى تتبنى موضوعات معينة وتتحاشر موضوعات أخرى، وكان من بين الموضوعات المقترحة: " حول ماذا تحارب بريطانيا " و" كيف يحارب البريطانيون " و" الحاجة للتضحية فى الحرب حتى ننتصر فيها ". لقد كان على الأفلام أن يتم تقديمها إلى مكتب الرقابة الأمنية بقسم السينما فى وزارة الإعلام، كما تم تحذير دور العرض بأنها سوف تكون معرضة للعقوبة إذا عرضت أفلامًا تحتوى على مواد قد تكون مفيدة للعدو. ولقد اتخذت التأثيرات الحكومية على صناعة السينما شكلاً أكثر عملية عندما صورت أراضى الأستوديوهات من أجل التخزين والأغراض الصناعية وصناعة الأفلام الرسمية، وفى النهاية قامت بتجنيد ثلثى الفنيين السينمائيين ليعمل البعض منهم فى صناعة السينما للحكومة ذاتها. وبذلك فإنه لم يتبق إلا تسعة أستوديوهات فقط لتعمل فى صناعة السينما، وتراجع عدد الأفلام التى يتم إنتاجها فى بريطانيا من ١٨٠ فيلم فى عام ١٩٤٠ إلى متوسط ٦٠ فيلمًا كل عام حتى نهاية الحرب، وكان أقل رقم هو ٤٦ فيلمًا فى عام ١٩٤٢.

ومع ذلك، فإن معدل مشاهدة الأفلام فى بريطانيا أصبح أكثر مما فى السابق، سواء فى المطاعم أو فى معسكرات الجيش والأسطول، أو صالات المصانع، وعربات النقل المتحركة، بالإضافة إلى دور العرض، على الرغم من ذوى صفارات الإنذار خلال هذه العروض. إن السينما لم تكن على هذا القدر من

الجماهيرية فى بريطانيا كما كانت عند نهاية الحرب العالمية الثانية، فقد بدا أن الجمهور يملك الجرأة على الاستمتاع بمشاهدة الشاشة المضيئة، التى كانت تتناقض تمامًا مع ذلك الجو من الإظلام التام خلال الحرب.

وكان المستفيد الأكبر من السينما خلال فترة الحرب هو جيه. آرثر رانك، الذى أصبح فى عام ١٩٤٣ يملك أصولاً تعادل ما كانت تملكه أى شركة أمريكية كبرى، فقد استطاع الحصول على حقوق التوزيع لشركتى جومون البريطانية وجينزبورو فى عام ١٩٣٧، كما استطاع الاستيلاء على أستوديو دينهام من كوردا فى عام ١٩٣٨، ونحصل على حق استغلال أستوديوهات إلسترى المدمجة فى عام ١٩٣٩، كما اشترى سلسلة دور عرض أو ديون وشركة " جومون البريطانية " فى عام ١٩٤١ عندما انخفضت الأسعار بسبب خوف بعض العاملين فى الصناعة من تأثير الحرب السلبى على العروض السينمائية. وبذلك أصبح رانك يمتلك ٦٥% من مساحة الأستوديوهات فى بريطانيا، كما أنه كان يمتلك أكثر دوائر دور العرض البريطانية أهمية، وهى " جومون/ أوديون " و " إية. بى. سى "، وذلك فى الفترة التى كان من الضرورى لأى فيلم روائى فى المملكة المتحدة لكى يجد فرصة للعرض أن يحجز مقدمًا فى إحدى تلك الدوائر وقد اختار رانك أن يوزع بعض أرباحه فى إنتاج أفلام مستقلة مرتبطة بدائرة استثمارته، وذلك من خلال مظلة الجماعة التى تسمى " المنتجون المستقلون "، حيث قام بدعم أربع وحدات هامة للإخراج والإنتاج، وهى مجموعة آل آرشر (مايكل باول مخرجًا وإليمريك بريسبيرجر منتجًا)، ومجموعة " إنديفيد والبيكتشرز – الأفلام الفردية " (فرانك لاوندر، وسيدنى جيليات)، ومجموعة سينبجيلد (ديفيدلين، وأنتونى هافلوك – آلان، ورونالدينم)، ووحدة ويسيكس (إيان دالرايمبل). ومن خلال هذا التنظيم أسهم رانك فى تنوع إنتاج الأفلام خلال فترة الحرب وفى أعقابها، وذلك عن طريق تمويل وتوزيع أفلام مثل " حياة وموت كولونيل بليمب " (١٩٤٣) لباول وبريسبيرجر، و " مسألة حياة أو موت " (١٩٤٦) لهما أيضًا، و " لقاء عابر " (١٩٤٥) لديفيدلين ونويل كوارد، و " لقد رأيت غريبًا أسود " (١٩٤٦) للأوندر وجيليات.

كما استفاد أيضًا من الأزمة كل من الأفلام التسجيلية و الروائية، وهى التى كانت مطلوبة فى تلك الفترة من أجل تقديم المعلومات العامة والرسمية للجمهور، وبعد عامين من الحرب كانت هذه القطاعات تعمل أكثر من أى وقت مضى، كما كانت تعرض إنتاجها من خلال عربات متحركة ومعسكرات ومكتبات عامة بالإضافة إلى دور العرض. لقد قامت الحرب بتقليل الفرق بين صناعة الفيلم التسجيلى وصناعة الفيلم الروائى، وكان هناك انتقال حر للفنيين بين هذين الطرفين للصناعة، بسبب النقص العام فى الفنيين، والمتطلبات الجديدة التى تفرض على الوسيط السينمائى أن يقدم بريطانيا التى تعيش حالة حرب. إن عددًا من الافلام الروائية تضمنت لقطات تسجيلية للأساطيل ووحدات الطيران والاستعراضات العسكرية والانفجارات، مما جذب الفيلم الروائى بعيدًا عن النزعة المسرحية والتصوير داخل الأستوديوهات.

لقد تطلبت الحرب تمثيلاً متماسكًا لأمة أظهرت انقساماتها – الإقليمية والطبقية والجنسية والعمرية – حتى تؤكد هذه الصورة على الهوية والشخصية، ووحدة البلاد قبل كل شيء. وكنتيجة لذلك الاحتياج كان مهمًا اتخاذ إستراتيجيات تسجيلية لتبنى عالمًا روائيًّا مختلفًا، لكنهم يتجمعون معًا من أجل مصلحة الوطن. لقد كانت الإستراتيجيات التسجيلية (بالإضافة إلى اللقطات التسجيلية الجاهزة) تستخدم فى أفلام تلك الفترة مثل فيلم ليزى هوارد فى عام ١٩٤٣ " الجنس اللطيف"، الذى يدور حول سبع نساء يتدربن ويقاتلن فى القوات الاحتياطية، ومثل فيلم أنتونى إسكويث " نحن نغطس عند الفجر "، الذى يصف مطاردة وإغراق سفينة معادية بواسطة غواصة بريطانية، وفيلم تشارلز فريند " سان ديمتريو، لندن"، الذى يعتمد على أحداث حقيقية أحاطت سفينة تجارية تحمل شحنة من البترول عبر المحيط الأطلنطى إلى شاطئ كلايد.

كانت هذه الأفلام تحتم تعاون القوات الحربية والحكومة خلال الإنتاج، كما أن حبكاتها تتبع عدة شخصيات لها اهتمام واحد أكثر من التركيز على بطل وبطلة رومانسيين، كما كانت تتبع فى العادة خطوطًا سردية متوازية. لهذا فإن هذه الأفلام

كانت تبدو كما لو أنها تحتوى على بناء يتمتع بالحيوية والعضوية، حيث تنتقل من إحدى دوائر الواجبات والازمات الحربية إلى دائرة أخرى، كما تنتقل من المواطنين العاديين إلى المقاتلين الأكثر صلابة وتماسكًا. وعلى الرغم من أن الحبكة فيها لم تكن فى ذلك الشكل الذى يدور حول قصة الحب الرومانسية بين البطل والبطلة، فقد كانت تتسم بالتماسك وذلك من خلال تصوير البناء التنظيمى للوحدة العسكرية أو لرفاق السفينة، وفى النهاية من خلال الانتماء لضرورة لحظة الحرب المسلحة.

استوديوهات إيلينج وجينزبورو وهامر:

كان أعلى الأصوات وأكثرها تأثيرًا من بين الأصوات التى تصاعدت فى فترة الحرب لتدعو إلى مدرسة جديدة من السينما الواقعية فى بريطانيا هو صوت مايكل بالكون، وقد تولى المسئولية فى أستوديوهات إيلينج الصغيرة فى عام ١٩٣٨ يخلف بازيل دين، وعلى الرغم من الاستمرار فى صنع أفلام الكوميديا الموسيقية الشعبية التى كانت هى السلعة الرئيسية للأستوديو خلال الثلاثينيات، فقد أراد سينما أكثر اتصالاً وأعمق فى علاقتها بمسائل الحياة البريطانية المعاصرة، سواء فى مظهرها أو قصتها ومن أجل تحقيق ذلك، استخدم شخصيتين رئيسيتين من القطاع التسجيلى: هارى وات الذى كتب وأخرج "هدف لليل" (١٩٤١) لوحدة "كراون فيلم"، وألبرتو كافالكانتى برازيلى المولد الذى كان عضوًا فى الحركة الطليعية فى باريس خلال العشرينيات، ووصل إلى انجلترا فى عام ١٩٣٤ ليعمل مع جون جرير سوف فى " وحدة السينما كمكتب البريد العام ".

كما قام بالكون باستخدام تشارلز فريند وتشارلز كريشتون وروبرت هامر، وكان هؤلاء الثلاثة مع وات وبازيل ديردين اللذين استمرا فى الأستوديو خلال الخمسينيات، هم الذين أخرجوا معظم أفلام الشركة، لقد كانت استمرارية هذا الطاقم من الفنانين – الذى كانت له أجور منخفضة، ولكن منتظمة – بالإضافة إلى استمرارية قسم كتابة السيناريو (الذى يضم قبل الجميع تى. إى. بى. كلارك.

وأنجوس ماكفيل)، وقسم الإخراج الفنى (كان مايكل ريلف هو المخرج الفنى الأكبر للشركة منذ عام ١٩٤٢ قبل أن يصبح منتجًا لدى ديردين، كما قام بالإخراج في بعض الأحيان)، كانت استمرارية كل هذه العناصر هى التى سمحت لأستوديو إيلينج أن يطور أسلوبه المميز الذى يؤكد – باستخدام مصطلحات بالكون – على " الواقعية " قبل " الإبهار ".

وبعد الحرب قام أستوديو إيلينج بتجريب عدد من الأنماط التعليمية التى تتراوح بين المحاولات القليلة، ولكن شديدة النجاح فى مجال نمط فيلم الرعب مثل فيلم " فى عز الليل " (١٩٤٥)، وحتى نمط المليودراما المسرحية التى تدور فى لندن فى العصر الفيكتورى مثل " الخيط القرمزى " و " شمع الأختام " (١٩٤٥). مع ذلك عادت الأفلام الكوميدية لكى تصبح الإنتاج الرئيسى للشركة. فبينما كانت أفلام ويل هاى وجورج فورومباى لأستوديوهات إيلينج هى الأفلام الأكثر شعبية خلال سنوات الحرب، فقد تراجعت الكوميديا فى الفترة اللاحقة حتى استفادت مكانتها فى فيلم " امسك حرامى " الذى أخرجه مايكل كريشتون فى عام ١٩٤٧، ويتبنى هذا الفيلم أسلوب التصوير الواقعى، الذى يستلهم السينما التسجيلية، لكى يخلق خلفية مألوفة للحياة فى لندن فى فترة ما بعد الحرب، ثم تتطور الحبكة إلى العالم الفانتازى داخل هذا المكان لكى تثير المرح والضحك. وكان هذا هو النموذج للعديد من الأفلام الكوميدية الشهيرة التى تلت هذا الفيلم، مثل " جواز سفر إلى بيجبليكو " (١٩٤٩) و" الويسكى بوفرة " (١٩٤٩) و" الرجل ذو البدلة البيضاء " (١٩٥١) " جماهير تل اللافندر " (١٩٥١) و" القلوب الطيبة والأكاليل – كايندهارتس وكرونيتس " (١٩٤٩) و" السيدات القاتلات " (١٩٥٥)، وكانت الأفلام الأربعة الأخيرة من بطولة النجم المحبوب إليك جينيس. ففى فيلم " جواز سفر.. " يتم العثور على كنز فى عبوة قنبلة لم تنفجر، وهو الأمر الذى يثبت أن منطقة بيجبليكو كانت فى الحقيقة جزءًا من إقليم بورجوندى الفرنسي، وليست إنجليزية على الإطلاق، كما أن السكان المحليين كانوا يقومون بتجريب فكرة الانسحاب، وهى التكلفة التى كانت سوف تثير امتعاض الجمهور إذا كان قد تم معالجتها قبل سنوات الحرب.

وكان بالكون متحدثًا رسميًا قويًا خلال سنوات الحرب باسم دور المنتجين السينمائيين المستقلين، وخدم فى مجلس بالاشى الحكومى فى عام ١٩٤٣ لكى يعيد النظر فى سياسة الاحتكار داخل صناعة السينما. وعلى أية حال، فبعد الحرب قام بالتوقيع على صفقة توزيع مربحة مع رانك، يتيح ٥٠% من تمويل كل أفلام أستوديو إيلينج، مما ضمن البالكون درجة من الحرية وعدم التعرض للضغوط من صناعات السينما العالمية، لكن هذا الاتفاق لم يعش طويلا، فعلى الرغم من أن أفلام إيلينج الكوميدية فى فترة ما بعد الحرب كانت شديدة النجاح فى الولايات المتحدة، مثل فيلم " البحر القاس " (١٩٥٣) الذى أخرجه فريند، فإن هذا لم يكن كافيًا لكى تستمر الشركة. وعلى الرغم من القروض التى حصل عليها الأستوديو من صندوق دعم السينما القومية، الذى أنشئ حديثًا فى بداية الخمسينيات، فإن أستوديوهات إيلينج اضطرت لإغلاق أبوابها فى عام ١٩٥٥.

لقد شهدت نهاية الأربعينيات أزمة فى السينما البريطانية، تركت تأثيرها حتى على الأستوديوهات الكبيرة، التى لم تستطع أن تتخلص من آثار هذه الأزمة أبدًا. ففى يونيو ١٩٤٧ فرضت حكومة العمال " ضريبة دالتون " بنسبة ٧٥% التى استمدت اسمها من اسم مستشار الموارد المالية)، وكانت هذه الضريبة تفرض على كل الأفلام الأجنبية التى تعرض فى بريطانيا، وهدفها هو مساعدة اقتصاد بريطانيا المتداعى. وردت هوليوود من خلال مقاطعة لستة شهور للسوق البريطانية، لكن المخزن من الأفلام الأمريكية فى بريطانيا كان كافيًا للشهور الستة، لذلك لم تكن هناك فجوة ينبغى سريعًا ملؤها، كما أن إعادة توزيع وعرض الأفلام القديمة كان يتمتع بالإعفاء من هذه الضريبة. وعلى الرغم من ذلك، فإن المقاطعة الأمريكية أحيت الإغراء للمنتجين البريطانيين لضرب هوليوود من خلال لعبتها التى تجيدها، وهكذا كان رد فعل رانك هو مضاعفة الإنتاج فى غياب الأفلام الأمريكية، وفى مارس ١٩٤٨ رفعت هوليوود هذا الخطر بعد توقيع اتفاقية جديدة تستمر أربع سنوات تقف إلى جانب المصالح الأمريكية، وبذلك توقفت ضريبة دالتون. وهكذا تم إغراق السوق بالأفلام الأمريكية مما أدى إلى خسارة فادحة للأفلام البريطانية، خاصة وأن العديد منها كان قد تم إنتاجه على استعجال مما أفقده الجودة. وفى

منتصف عام ١٩٤٨ كانت شركة كوردا الجديدة " بريتيش ليون – الأسد البريطانى" على حافة الإفلاس، كما كانت منظمة رانك تعانى أيضًا. وفى يوليو أعلنت الحكومة عن تصديقها على قيام هيئة تمويل السينما القومية (أو صندوق دعم السينما) بإعطاء قروض لصناعة السينما البريطانية، وهو ما أنقذ كوردا وساعد على إنتاج أفلام مثل " الرجل الثالث " (١٩٤٩) كارول ريد، ولكن فى فبراير ١٩٤٩ كانت سبعة أستوديوهات فقط من بين الستة وعشرين أستوديو بريطانيًا تعمل، كما كان العمل يجرى فى سبعة أفلام فقط.

وشهد عدد الجمهور من تلك الفترة نوعًا من التناقص، كنتيجة لتغير الظروف الاجتماعية والاقتصادية للمتفرجين مع قدوم التليفزيون، والنمط الجديد للحياة فى الضواحى – وكرد فعل على ذلك، قامت الحكومة بإدخال " خطة إيدى " لتعديل معدل ضريبة الملاهى على تذاكر السينما، حتى تتيح نسبة من عائدات شباك التذاكر لكى تعود إلى المنتجين وساعدت الإعلانات الحكومية الدائمة، من خلال إعادة تنظيم الضريبة وتقديم القروض، لصناعة السينما المتداعية على أن تقف على قدميها مرة أخرى لتجتاز أزمة الخمسينيات.

وخلال سنوات الحرب، قامت أستوديوهات جينزبورو بصنع طائفة عديدة من الأفلام، بدءًا من المغامرات الحربية مثل فيلم " نحن نغطس عند الفجر " (١٩٤٣)، وحتى أفلام النساء مثل فيلم " قصة حب " (١٩٤٤). وبعد الحرب، زادت الشركة من نطاق هذه الأفلام لكى تشمل أفلام المشكلات حول الحمل والزواج المتعدد، وأفلام العالم السفلى، وأفلام التشويق التى تدور فى عوالم قائمة. ومع ذلك فقد كانت الميلودرامية التاريخية هى التى حققت للشركة القدر الأكبر من الربح والشهرة، وبدأت هذه السلسلة خلال الحرب بفيلم " الرجل ذو الرداء الرمادى" (١٩٤٣) من بطولة جيمس ميسون ومارجريت لوكوود، وهو الثنائى الناجح الذى سوف يظهر مرة أخرى فى فيلم " السيدة الشريرة "، أكثر الأفلام نجاحًا فى عام ١٩٤٦.

لقد تم تأسيس أستوديوهات جينزبورو بواسطة مايكل بالكون فى عالم ١٩٢٤، وكان للشركة أستوديوهاتها فى لندن فى ضاحية ايلنتون فى البداية، ثم فى شيفردربوش، وأدار الشركة بعد عام ١٩٣٦ تيدبلاك الذى قادها خلال أكثر سنواتها الناجحة التى بدأت فى عام ١٩٣٧ استطاع جيه. آرثر رانك امتلاك شركة " جومون البريطانية " ومعها شركة جينزبورو " آه يا مستر بورتر ". وفى عام ١٩٤١ استطاع جيه آرثر رانك امتلاك شركة " جومون البريطانية " ومعها شركة جينزبورو، وقد كان هذا تحالفًا له قيمته؛ حيث إنه ضمن شبكة توزيع واسعة للأفلام التى يتم إنتاجها، وعلى الرغم من التغيرات فى الإدارة، فإن الأستوديو استطاع أن يحافظ على سياسات متماسكة ومتسقة، باحثًا عن الربح فى شباك التذاكر قبل الإطراء النقدى، بالإضافة إلى معدل إنتاج ثابت من الأفلام، وتطور مجموعة قوية من النجوم مثل مارجريت لوكوود، واستيوارت جرينجر، وجيمس ميسون، وباتريشياروك، وفايليس كالفوت.

وقوبلت أفلام المليودراما التاريخية التى أنتجتها شركة جينزبورو باستهجان النقاد بسبب ابتعادها عن القواعد الواقعية للسينما البريطانية، التى نضجت خلال سنوات الحرب. لهذا فإن أزياء وديكورات وعواطف فيلم " السيدة الشريرة " قوبلت بالانتقاد بسبب المبالغة، وتم النظر إليها باعتبارها عابثة وخالية من الذوق فى زمن تسود فيه النزعة العقلانية. ففى الفيلم نرى ليدى باربرا سكيلتون (مارجريت لوكود) فى دور المرأة التى تنتمى إلى طبقة النبلاء فى النهار، لكنها ترتدى قناعًا فى الليل لكى تصبح قاطع طريق مصلحًا يقتل من أجل البحث والإيثار وأوحت جماهيرية الفيلم ونجاحه مع الجماهير بأن شخصية المرأة القاتلة ذات الحس الجنسى تعطى الشكل للأحلام التى ينحيها جانبًا مجتمع الصرامة والمعايير الأخلاقية، وحيث تحجز النساء – على الرغم من انضمامهم للجندية – عن أن يضغطن على زناد مسدس فى يوم من الأيام.

وتكررت توليفة الميلودراما التاريخية التى أنتجتها شركة جينزبورد مرة أخرى خلال الأربعينيات، وتمت محاكاتها فى شركة " سينجيلد " وفيلمها غير

العادى " غضب بلانش " الذى أنتجه أنطونى هافلوك – الآن فى عام ١٩٤٨، ويدور فى انجلترا فى العصر الفيكتورى حول انتقام وريث غير شرعى (ستيوات جرينجر)، وهى القصة التى نراها من خلال عينى امرأة تلد طفلاً غير شرعى آخر، هو ابن لهذا البطل، وينتهى الفيلم باختفاء تدريجى من وجهة نظر الأم الذاتية. وكان هذا الفيلم واحدًا من أكثر أفلام الميلودراما التاريخية بهرجة وإتقانًا، مما جعل المتفرجين يتوحدون مع المرأة المحتضرة.

لكن شركة يجنزبورد لم تستطع أن تبقى على قيد الحياة خلال أواخر الأربعينيات داخل عالم صناعة السينما، وتوقفت عن الإنتاج فى نهاية هذا العقد، لكن إنتاجها كان بشكل عام قويًا أو ناجحًا ونقيضًا للنزعة الواقعية السائدة.

أما الأستوديو الوحيد الذى استطاع أن يتحمل تلك السنوات الصعبة، كان أستوديو شركة " أفلام هامر "، التى قامت بالتركيز على السوق الخارجية منذ بدايتها، مما ساعدها على أن تتجاوز السنوات المتعثرة فى أواخر الأربعينيات. وكانت جذور الشركة تعود إلى شركة توزيع تحمل اسم " إكسكلوسيف فيلمز " التى بدأت فى عام ١٩٣٥ بواسطة انريك كاريراس وويل هينتس (الذى كان اسمه فى عالم المسرح هو ويل هامر). وفى عام ١٩٤٧ أعيد تنظيم الشركة لكى تتحول إلى الإنتاج وتحمل اسم " أفلام هامر "، وليصبح جيمس، ابن كاريراس، هو المدير الإدارى لها، وكان كاريراس يصر دائمًا بحصافة على تطبيق سيطرة مالية محكمة، وإعادة القروض فى موعدها إلى صندوق دعم السينما القومية، كما أنه كان يفرض تحكمًا شديد الدقة على تكاليف الإنتاج. وكان أحد الأساليب هو صندوق دعم السينما القومية، كما أنه كان يفرض تحكمًا شديد الدقة على تكاليف الإنتاج. وكانت أحد الأساليب هى صنع كل الأفلام فى موقع واحد يتم استئجاره بدلاً من استئجار أستوديو لكل فيلم، وبدلاً من نقل المعدات والديكورات والفنيين. وقام هامر بالتجريب فى اثنين أو ثلاثة مواقع قبل أن يستقر فى " داون بالاس " فى " برى " ليحول المكان إلى " أستوديوهات برى " التى ظلت الشركة تستخدمها حتى عام ١٩٦٦.

وكانت مجموعة العمل الثابتة وسيلة لضمان استمرار طواقم العمل ومصممى الديكورات الذين يملكون خبرة كبيرة فى صناعة الأفلام بقليل من التكاليف، دون أن تبدو هذه الأفلام أفلامًا رخيصة. وكانت شركة " أفلام هامر " تضع حوالى ستة أفلام كل عام، يتم الانتهاء منها خلال نفس العام بواسطة وضع جدول للتصوير، والعمل فى فيلم واحد فقط فى نفس الوقت، وهى السياسة التى ساعدت على التركيز على وتوحيد جهود مجموعة العمل. كما أن التكاليف كان يتم التحكم فيها من خلال التخطيط المسبق شديد الأحكام للسيناريوهات، بل أيضًا لمجموعة الملصقات الإعلانية وكل الخطط التسويقية التى كانت جاهزة مسبقًا. وكانت السيناريوهات تميل إلى الأخذ من قصص شائعة ومألوفة، مثل " ديك بارتون " (وهو أحد أبطال عروض الإذاعة فى ذلك الوقت) و " روبين هود " و"دراكيولا " و" فرانكشتاين "، وتجربة " كوترماس " (وهو فيلم الرعب المأخوذ عن عرض تليفزيونى). وبهذه الأفلام كان الجمهور يستطيع أن يفهم المضمون مقدمًا، مما ساعد الأستوديو على توقع مدى نجاح الفيلم، والتقليل من خطر المغامرة المالية.

وكان نجاح تجربة فيلم " كواترماس " (١٩٥٦) دافعًا لكاريراس على أن يمضى فى إنتاج أفلام الرعب، ليقوم بتعيين تيرنس فيشر (الذى كان قد بدأ فى شركة جينز بورو، كما قام بتوليف فيلم " السيدة الشريرة ") لكى يقوم بإخراج فيلم " لفتة فرانكشتاين " (١٩٥٧). وحقق هذا الفيلم نجاحًا تجاريًا على جانبى محيط الأطلنطى، مما أدى إلى اتفاقية مع شركة يونيفرسال لصنع فيلم " دراكيولا " (١٩٥٨)، وصفقات مع كولومبيا ويونايتد ارتيستس والشركات الأمريكية الأخرى.

من أجل التمويل قبل الإنتاج والتسويق فى الولايات المتحدة، وهى السوق التى كان كاريراس يرغب فيها أكثر من أى شىء آخر. وعلى الرغم من أن الشركة امتدت فى عملها إلى الأنماط الأخرى، مثل أفلام الخيال العلمى وأفلام

التشويق البوليسى، فإن أفلام الرعب الصعبة السلعة الرئيسية التى تنتجها شـركة " هامر " ومثل شركة جينزبورو، فإن أفلام شركة هامر كانت تقابل من النقاد بكثيـر من الاستهجان والسخرية، لكنها كانت محبوبة من جانب المتفرجين، فقـد قامـت بإحياء سلسلة أفلام الرعب ذات الجماهيرية الواسعة دائما طوال تاريخ السينما، عن المومياوات والناس الذئاب ومصاصى الدماء والوحوش. و تبع فيلم فيـشر " لعنـة فرانكشتاين " فيلم " انتقام فرانكشتاين " (١٩٥٨) و " أعمال فرانكشتاين الـشريرة " (١٩٦٣)، كما أن فيلمه " دراكيولا " (١٩٥٨) تبعه بفـيلم " عـرائس دراكيـولا " (١٩٦٠).. وهكذا. وكانت هذه الأفلام الفانتازية الأسطورية تدور فى العـادة فـى بريطانيا فى العصر الفيكتورى، مما أتاح لها نوعا من الترف البصرى باسـتخدام ألوان التكينكلر، عرض القصور ذات المقاعد المغطاة بالقطيفة البنفسجية والستائر، ومعمارها الذى يشبه القلاع الضخمة (فى مقابل الأكواخ الخـشبية الرطبـة التـى تسكنها الشخصيات الشبحية)، وتنقل بينها عربات جياد جامحة، وتقيم فيها سـيدات يشعرن بالرعب المميت. وفى حبكة هذه الافلام، بدأ العرف السائد خلال العـصر الفيكتورى فى قمع الرغبات الجنسية، وهو ما تم التعبير عنه فى التوتر بين الرجال ذوى النزعة الجنسية الشهوانية والضحايا الشابة من النساء.

لقد أتاح هذا الميزانين الباروكى، شديد التـرف فـى عناصـره البـصرية، بالإضافة إلى إزاحة زمن الحبكة إلى فترة أو ثقافة بعيدتين تاريخيا، أتاح ذلك كلـه وسيلة للتعبير الوجدانى عن الرغبات الجنسية والعنف البدنى. وفى الوقـت ذاتـه كانت هناك نوعية جديدة من الأفلام، تبدو أكثر اقترابا للأفلام الواقعية السائدة فـى الخمسينيات، عندما بدأت الروابط الوطنية لمجتمع الحرب فى التفكك (التى كانـت تدعو إلى تجنب الرغبات الفردية أو مشاعر الخوف). إن ذلك يظهر فـى المـدى الواسع الذى يبدأ من أداء ديرك بوجارد شديد العمق والإجـادة فـى دور القاتـل الهارب فى فليم، " توم المتلصص " (١٩٦٠) لمايكل باول، فى دور الابن المعـذب

لعالم فى علم الأعصاب، الذى كان يقتل النساء بينما يقوم بتصويرهن، ويجبرهن على تصوير موتهن فى مرآة مثبتة فى حامل الكاميرا، والمزود بفصل بارز مميت، ثم يثير نفسه بعرض هذه الأفلام داخل غرفة مظلمة. ففى كل من هذين الفيلمين كانت قوة دوافع العنف والرغبة تمثل تناقصا حادا للخلفية الفقيرة التى تظهر فيها المبانى المهدمة بسبب القنابل، وفى شوارع لندن الكئيبة، والشقق الضيقة.

ولأنه كانت هناك مسافة تاريخية تفصل بين الواقع وزمن الحرب، فقد أصبح ممكنا للسينما أن تطرح الأسئلة حول تقاليد الذكور المقترنة بالوطنية والدفاع عن الوطن، وذلك من خلال التوزيع التقليدى للأدوار بين الرجال والنساء. إن فيلم " البحر القاس " لتشارلز فريند يمثل تلك الأسئلة من خلال قبطان البحر الذى يصاب بالاكتئاب بسبب اضطرار الإنسان للقتل فى الحرب " تلك الحرب اللعينة " وذلك من خلال رغبته فى البكاء وإغراق نفسه فى الشراب، ومن خلال حوار الفيلم حول طبيعة العلاقة بين القبطان نفسه (الذى لعب دوره جاك هوكينز) ومساعده الأول (دونالد سيندن)، وهى العلاقة التى توحى بقدر من التراوح والمفارقة بين الجانب العسكرى والحب الشهوانى. كما أن فيلم أنطونى أسكويت " نسخة براونينج " (١٩٥١)، الذى يعتمد على مسرحية تيرانس راتيجان، يدين أى شكل من أشكال الرجولة التى تخفى وراءها النزعة الرواقية والصمت وقمع المشاعر. إن أستاذ الأدب الكلاسيكى فى الفيلم (مايكل ريدجريف) يذوى ويذبل ويزداد مرارة وهشاشة خلال سنوات احتماله الصامت لخيانة زوجته، وبسبب الفشل فى إظهار حياته العاطفية، سواء بالنسبة لها أو لتلاميذه. وفى فيلم "الضحية" (١٩٦١) يلعب ديرك بوجارد دور محام يجد نفسه مضطرا للدفاع عن كونه شاذا جنسيا، ويفضح عصابة ابتزاز بعد موت عشيقة، على الرغم من أن ذلك قد يؤدى إلى نهاية حياته المهنية ويحطم زواجه. إن الضغوط التى يعيشها لكى يخفى ذلك الجانب من رجولته لم تعد تقبل مزيدا من الاحتمال.

إن القيم التقليدية للذكورة قد أصيبت بالاضطراب خلال الحرب، كما أن ذلك النوع من عدم اليقين، بالإضافة إلى مزيد من المرونة من جانب المحظورات الرقابية، سمحت بميلاد سينما واقعية عالجت صورا جديدة لعالم الرجل، مهدت الطريق للموجة الجديدة البريطانية، والسينما التى يطاق عليها " الشباب الغاضبون". لقد أعطى ذلك حياة جديدة للسينما البريطانية، لكنها لم تكن حياة كاملة، حيث إن السينما البريطانية لما يمكن أن نطلق عليه " النساء الغاضبات " لم تكن موجودة إلا فى الأفلام الأولى لجرائى فيلدز، وفى أفلام الدراما التاريخية لشركة جينز بورو، وبعض أفلام الجبهة الداخلية، أو فى الحركة النسوية التى لم تظهر إلا فى السبعينيات وما بعدها.

جرسى فيلدز (١٨٩٨-١٩٧٩)

سيطرت جرسى على أفلام الكوميديا الموسيقية البريطانية خلال الثلاثينيات، وغنت فوق المسرح، وصنعت تسجيلات لأغنياتها، كما كان لها برامج الإذاعة الخاصة بها، ثم عملت فى النهاية فى التليفزيون قبل أن تحصل على لقب ليدى فى الإمبراطورية البريطانية فى عم ١٩٧٩. وخلال حياتها الفنية قامت بالعمل فى مجال واسع إلى حد مذهل فى عالم الغناء، وهو ما يشمل الأوبريت، وأغانى البلوز، والأغنيات القصيرة والأغنيات الثبية. وكان أول أفلامها هو " سالى فى حارتنا " (١٩٣١) الذى جاء بعد عقد من الخبرة فى عالم الصالات الموسيقية فى مواطنها الأصلى روشديل، وكذلك فى وست إند. وقد أكملت أحد عشر فيلما فى الثلاثينيات لكى تصبح أغلى النجمات البريطانيات وأعلاهن أجرا، والنجمة رقم واحد فى شباك التذاكر البريطانى فى عامى ١٩٣٦ و ١٩٣٧.

وخلال حياتها الفنية لم تفصل أبدا بين لكنتها المميزة التى تقود إلى لانكشايد، والارتباط بشخصيتها الفنية على الشاشة والفقر الذى ولدت فيه. وكان اسمها الأصلى جريس ستانسيناء، وتركت المدرسة وعمرها اثنا عشر عاما لكى تعمل فى مصانع الغزل المحلية. وفى أفلامها الأولى لعبت أدوار الفتاة العاملة التى

تعيش فى أجوائها المحلية، ثم لعبت فيما بعد أدوار مغنيات فى عالم المنوعات، أو شخصيات من الطبقة العاملة سوف يصبحن مغنيات، مثل فيلم " ملكة القلوب " (١٩٣٦). وفى العديد من أفلامها كان اسمها فى الفليم جريس اسمها الحقيقى، كما لو أن صناع هذه الأفلام كانوا يؤكدون على الاتصال بين حياتها الحقيقية وحياتها على الشاشة، مثل شخصية جريس ميلروى فى فيلم "هذا الأسبوع لجريس" (١٩٣٣)، و شخصية جريس بلات فى فيلم " نغنى ونحن نسير " (١٩٣٤)، وشخصية جريس بيرسون فى فيلم " انظر إلى الأعلى واضحك " (١٩٣٥)، وشخصية جريس بيركنز فى فيلم " ملكة القلوب " (١٩٣٦)، وشخصية جرسى جرى فى فيلم " فلتبق مبتسما " (١٩٣٨) وكان مظهرها على الشاشة مظهرا علميا فى ردائها البسيط الأبيض المطبوع بالألوان، والمريلة، وتظهر على أنها متقدمة فى العمر قليلا (لقد كان عمرها ٣٣ عاما عندما بدأت العمل فى السينما)، وكان صوتها يثير العشاق بتلك النبرات الحسية والجمل التى تحتوى على الكثير من المفردات العامية. و كان من المشاهد النمطية فى أفلامها عندما تبدأ فى الغناء لرواد البار أو المقهى، وفى العادة كان اسمها " سال التى تخصنا " أو " جرسى التى تخصنا "، وكانت تلعب شخصية يعرفها الجميع فى المجتمع لتلك المرأة التى يمكن أن تراها فى وسط الجيران، و يعكس غناؤها استمتاعها وحبها للحياة.

وكانت جاذبيتها القوية التى تعبر حواجز الطبقات تكمن فى الجمع بين قصة نجاحها الشخصى والشخصية المحددة ذات الجذور الإقليمية والطبقية على الشاشة، وكانت حياتها الفنية وأدوارها السينمائية تمزج بين أنواع مختلفة من الانحياز الطبقى، لكن كان هناك توتر فى هذا المزيج، وهو ما يمكن أن نراه فى العديد من النكات السينمائية، التى تسخر فيها من معجبى السينما، كما كانت تحاكى فى سخرية الثقافة الهوليوودية (على الرغم من اتفاقها الأخير مع شركة " القرن العشرون- فوكس "، التى أجرته لتصنع أربعة أفلام مقابل ٢٠٠٠٠٠ جنيه إسترلينى فى عام ١٩٣٨). ثم تراجع هذا التوتر مع تقدم الثلاثينيات، فبينما ظلت الشخصية تقرب بجذ مدها فى حياة الطبقة العاملة، وكانت ما تزال تحمل رؤيتها تجاه البناء الطبقى، فإن شخصيتها على الشاشة تحولت شيئا فشيئا لكى تقيم فى عالم

أكثر تمدنا ولطفا، وأقل إصرارا على تأكيد هذه الفوارق الطبقية. وكما يلاحظ جيفرى ريتشاردز فى دراسته فى عام ١٩٨٤، فإن جرسى فيلدز المتحدثة باسم بريطانيا الصناعية تحولت خلال العقد من بطلة الطبقة العاملة التى تعانى من التمزق إلى " رمز للإجماع القومى ". ففى عام ١٩٣١ كان الحاجز الطبقى لا يمكن عبوره أو التغاضى عنه، فجرسى فى فيلم، " سالى فى حارتنا ترتدى رداء سهرة أسود وشرائط استعارتها من مضيفتها لكى تؤدى به عرضها الغنائى، لكنها تقابل بالاحتقار والتجاهل فى حفلة لأناس مبتكرين لم تكسب فيها قرشا واحدا، وتضطر إلى أن تغرق حذائها. وبعد ثمانى سنوات، وفى فيلم " سالى فى حوض السفن (١٩٣٩) فإن شخصية فيلدز تصبح قادرة على أن تمتلك ملابس حفلة الرقص الرشيقة لكى تدخل إلى مجتمع اللورد راندال، وفى نهاية الفيلم ترضى أن تفقد مدير أعمالها " وهو الرجل الوحيد الذى أحبته " ليذهب إلى أمرأة أكثر جمالا من طبقته، وبينما كانت غاضبة عندما نبذتها الطبقات العليا فى فيلم " سالى فى حارتنا"، فإنها فى فيلم " سالى فى حوض السفن " ترضى بأن تفقد الرجل الذى أحبته، لكى تؤكد على فكرة قبول عدم حصول طبقتها على ما تستحق، وهى الرسالة التى كانت منتشرة فى العديد من الأفلام خلال فترة الحرب.

لقد كان ذلك المرح الواثق من نفسه الذى تتمتع به جرسى فيلدز، وشخصيتها التى تمثلها وتؤمن بفكرة " ابتسم وتحمل "، يخلقان القوة العاطفية لأسلوبها فى الغناء داخل جماعة من الناس، وجعلها ذلك ملائمة تماما للحفلات الوطنية والترفية عن القوات العسكرية عند اندلاع الحرب العالمية الثانية. و قامت برحلات ناجحة لجمع التبرعات فى كندا والولايات المتحدة وشمال أفريقيا والمحيط الهادى وفرنسا، وفى إحدى هذه الرحلات قامت بتمثيل بريطانيا فى الوقت الذى قام فيه موريس شيفالييه بتمثيل فرنسا. لكن علاقتها الوثيقة مع الجنود أصيبت بنوع من الفتور عندما غادرت بريطانيا بعد اندلاع الحرب مباشرة لتذهب إلى الولايات المتحدة مع زوجها إيطالى المولد، لتتصاعد التساؤلات فى البرلمان حول القدر الهائل من الأموال الذى حصلت على تصريح بأن تأخذه معها وهو ما يزيد كثيرا عما تسمح به القوانين. ومع ذلك فقد كانت أغنيتها فى عام ١٩٤٣ " فلتتمنى لى

الحظ بينما تلوح له بالوداع " تثير إحساسا جمعيًا فى الأمة التى تعانى مـــن أزمـــة الحرب، بنفس القدر الذى أثارته أغنيتها عن البطالة " نغنى ونحن نـــسير " خـــلال الثلاثينيات. وبعد الحرب، انتقلت للإقامة فى كابرى حيث ماتت فى عام ١٩٧٩.

" **أنطونيالانت** "

من قائمة أفلامها:

"سالى فى حارتنا" (١٩٣١)، "النظر إلى الجانب المشرق" (١٩٣٢)، "هـذا الأسبوع لجرسى" (١٩٣٣)، "الحب، والحياة، والضحك" (١٩٣٣)، "تغنـى ونحـن نسير!" (١٩٣٤)، "انظر إلى الأعلى واضحك" (١٩٣٥)، "ملكة القلـوب" (١٩٣٦)، "العرض مستمر" (١٩٣٧)، "سوف نصبح أغنيـاء" (١٩٣٨)، "فلتظـل مبتـسما" (١٩٣٨)، "سالى فى حوض السفن" (١٩٣٩)، "مطعم بـاب المـسرح" وفـى دور مساعد ١٩٤٣، "موللى وأنا" (١٩٤٥)، "قطار الأندرجراوند فى باريس" (١٩٤٥).

مايكل باول (١٩٠٥-١٩٩٠) وإيمريك بريسبيرجر (١٩٠٢-١٩٨٨)

كان التعاون بين مايكل باول وإيمريك بريسبيرجر تعاونا مهما في تاريخ السينما. فقد تقابل الرجلان خلال عملهما في شركة " أفلام لندن " التي يملكها كوردا في نهاية الثلاثينيات، وكان باول يقوم بإخراج الأفلام السريعة قليلة التكاليف من أجل الوفاء بقانون " الكوتا " عندما جذب انتباه كوردا بفيلمه " حافة العالم " (١٩٣٨)، أما بريسبيرجر فقد كان مهاجرا مجريا عمل كاتب سيناريوهات لشركة "أوفا" في ألمانيا ثم في النمسا، وتعاونا للمرة الأولى في فيلم "الجاسوس الذي يرتدي الثوب الأسود" (١٩٣٩).

وفي عام ١٩٤٢ قاما بتأسيس شركتهما الإنتاجية الخاصة، وهي "شركة آرشرز"، وكان أول أفلامها تحت اسم "حياة وموت كولونيل بليمب" (١٩٤٣)، وقاما بالتوقيع على أفلامهما معا تحت العنوان المشترك "من إنتاج وكتابة وإخراج مايكل باول وإيمريك بريسبرجر".

لقد كان هذا العنوان يسمح لهما بالتأكيد على الطبيعة التعاونية لعلاقة العمل التي تربطهما، لكنه كان يؤكد أيضا على تفردها خارج عالم طرق الإنتاج في الأستوديوهات على طريقة خط التجميع، كما أنه قلل من أهمية تلك الخطوط الفاصلة والعاطفة التي تفصل بين نوعيات العمل السينمائي، وهو الفصل الذي اعتبرته الشركات الكبرى أمرا حيويا وحاسما في إنتاج الأفلام الروائية الطويلة وباستخدامها لكل المصادر التي يمكن أن تتيحها المواهب الفنية في الأستوديوهات الكبرى، والتقنيات الموجودة لديها، وعن طريق منح البطولة في أفلامها للعديد من نجوم المسرح والسينما البريطانيين، فإن " شركة آرشرز " استطاعت أن تعمل في الإنتاج المستقل في صناعة السينما، وإن لم يفقدها ذلك القدرة على إضفاء البريق

على أفلامها. كما أن تلك الأفلام ذاتها سارت فى اتجاه معاكس للطابع السائد فى السينما البريطانية فى تلك الفترة، التى كانت تسودها المعالجة الواقعية سواء فى الشكل أو المضمون. لقد قاومت أفلام باول وبريسبيرجو التصنيف الجاهز؛ لأنها كانت تعتمد على طيف واسع وثرى من التقاليد والطرق الأسلوبية. وأفلامهما كانت تقود دائما لمواجهة الأسئلة التى تلمس قلب طبيعة فن السينما نفسه: ما العلاقة بين الواقعية والعمل الفنى؟، وما روابط السينما بالمسرح الفنى التشكيلى والموسيقى؟، وما العلاقات بين الأشكال الفنية المعاصرة والتكنولوجية والأشكال الأقدم للرد؟، وما دور الفنان الفردى فى صياغة هذه المسائل، وهل من الممكن أن تخلق عملا فنيا يتوجه فى وقت واحد إلى الجمهور الواسع والصفوة.

وعلى الرغم من التعقيد الشكلى والبصرى فى أفلامها، فإنها كانت فى العادة تشير بشكل واضح إلى أصول حكاياتها: الأسطورة والحكاية الخرافية والحدوتة الثبية، كما كانت قادرة على أن تخلق عالما يمكن على الفور فهمه بواسطة الجمهور (وعلى الأخص الجمهور البريطانى) الذى تربى على تلك الأساطير وطرق الحكى، مثل تشوسر فى فيلم " حكايات ملتاؤيلا " (١٩٤٤)، وهانز كريستيان أندرسن فى فيلم "الحذاء الأحمر" (١٩٤٨)، وإى.تى. هوفمان فى فيلم " حكايات هوفمان " (١٩٣٢). لكنهما كان مهتمين أيضا بتوثيق مشاعر القلق حول الثقافة البريطانية المعروفة فى النزعة الصناعية بعد الحرب، حيث يتم قمع أو إنكار الروابط بين الواقع والماضى البريطانى الأسطورى الغامض. ولقد ظهرت هذه الاهتمامات فى الديكور المعاصر فى فيلم " أنا أعرف إلى أين أذهب! " (١٩٤٥)، حيث تجد البطلة جون ويبستر (ويندى هيلر) نفسها مضطرة إلى أن تتجاهل رغباتها المادية، وفكرة الزواج من رجل ثرى فى أواسط عمره يجسد تلك الرغبات، وذلك من أجل توركيل ماكنيل دروجر ليفساى)، ومن أجل العالم الذى تقيم فيه حيث تسيطر الأساطير واللعنات والملاحم التى تعود إلى قرون خلت.

وكان الافتتان بهذه العناصر الأسطورية والخيالية لا يتوقف فقط عند حدود الرد أو المستوى الاجتماعى فى أفلامهما، فقد كانت تلك الأفلام شديدة الرومانسية فى عواطفها، حيث يسيطر عليها حب الغموض و " العالم الطبيعى "، وبافتقارها إلى الطابع المصقول. إن هناك توترا فى أفلامهما بين الرغبة فى توثيق عناصر من الثقافة البريطانية المعاصرة، والرغبة فى الانسحاب منها تماما إلى عالم من التجربة الداخلية، وإلى عالم " الفن للفن " فقط. إن إحساسا ب " حب الفن إلى درجة الموت " أو " الاشتياق للفن " يتخلل معظم أفلامهما الشهيرة والناجحة جماهيريا، مثل " الحذاء الأحمر " و" حكايات هوفمان "، وهى الأفلام التى تفيض بالمبالغة العاطفية والأسلوبية، والسلوك الهيستيرى، بل أيضا بالمازوكية ذات النزعة الحسية الجنسية. إن المكان الروائى تتم تجزئته ليصبح عالما خياليا يتحدى أى إحساس كلاسيكى بالتوازن والنظام والاتساق، وهو فى أقصى حالاته الأسلوبية يطمح إلى أن يكون نوعا من سينما التحريك. (لقد كان باول من أكبر المعجبين بأفلام والت ديزنى). لقد أصبحت الأسطورة والخرافة هما الوسائط التى يمكن من خلالها للسينما أن تحتوى على سمات سحرية متسامية، وفيها تصبح العلاقة بين الصورة والموسيقى شديدة الترابط، مما أثمر اقتباسات من عالم الأوبرا والأوبريت، مثل " آه ياروزاليندا!! " (١٩٥٥) و " حكايات هوفمان "، وهو ما أطلق عليه باول " الفيلم المؤلف بطريقة التأليف الموسيقى "، حيث يكون للتوليف والحوار وكل أشكال الحركة السينمائية من حركة الكاميرا إلى حركة الممثلين -أبعاد إيقاعية وحركية محددة سلفا. وربما يكون فيلك " مسألة حياة أو موت " هو أكثر الأمثلة ثراء على ميل باول وبريسبيرجر إلى خلق فيلم هو فى آن واحد نوع من الفانتازيا شديدة الأسلوبية، وتحليل للثقافة البريطانية فى أعقاب الحرب، وتأمل فى مضى ومبنى الصور السينمائية.

وسوف يأخذ باول هذا التأمل فى السينما عدة خطوات إلى الأمام فى فيلمه الذى لم ينل حظه من التقدير " توم المتلصص " (١٩٦٠)، وهو أكثر أفلامه أهمية

بدون بريسبيرجر. إن شهرة الفيلم قد ازدادت منذ صنعه، تماما كما حدث بالنسبة لبقية أعمالهما الأخرى. لقد كانت أفلامها فى العادة تتم مهاجمتها بواسطة النقاد المعاصرين، كما كان يتم حذف أجزاء منها أو تغييرها من أجل العرض الخارجى، ولم تكن تخلق نجاحا جماهيريا عاما، لكن هذه الأفلام استطاعت أن تحقق المكانة المنفردة التى تستحقها، وأن تؤثر على جيل جديد من صناع الأفلام بدءا من فرانسيس كوبولاء وجون بورمان، ومارتين سكورسيزى (الذى صنع الكثير لإعادة إحياء سمعة باول فى الولايات المتحدة)، وحتى ديريك جارمان، وسالى بوتر، وآكى كاوديسماكى.

" جو كاكيلهانى "

من قائمة أفلامهما:

أولا: باول بدون بريسبرجر: "

"حافة العمل" (١٩٣٨)، "لص بغداد" (١٩٤٠)، "توم المتلصص" (١٩٦٠)، "سن الإدراك" (١٩٦٩).

ثانيا: بريسبيرجر بدون باول:

"حدث مرتين فى أيام زمان" (١٩٥٢).

ثالثا: باول وبريسبيرجر:

"الجاسوس ذو الرداء الأسود" (١٩٣٩)، "تهريب" (١٩٤٠)، "الشارع التاسع والأربعون الموازى" (١٩٤١)، "حياة وموت كولونيل بليمب" (١٩٤٣)، "حكايات كانتربرى" (١٩٤٤)، "أنا أعرف إلى أين أذهب!" (١٩٤٥)، "مسألة حياة أو موت" (١٩٤٦)، "نرجس الأسود" (١٩٤٧)، "الحذاء الأحمر" (١٩٤٨)، "ذهب إلى الأرض" (١٩٥٠)، "الثعلب المراوغ" (١٩٥٠، "حكايات هوفومان" (١٩٥٢)، "آه يارزاليندا!!" (١٩٥٥)، "موقعة ديفربليت" (١٩٥٦)، "مقابلة تحت ضوء القمر" (١٩٥٦).

ألكسندر ماكندريك (١٩١٢-١٩٩٣)

ولد فى بوسطون لأبوين اسكتلنديين، وتربى فـــى جلاســـجو، ودرس فـــى مدرسة جلاسجو للفنون قبل أن يعمل عشر سنوات فى عالم الإعلانـــات، وخـــلال فترة الحرب عمل فى " القسم النفسى " للحرب، وهو مؤسسة أنجلو أمريكية متفردة أتاحت له من بين الأشياء التى أتاحتها له أن يصنع الأفلام التسجيلية فـــى إيطاليـــا. وفى عام ١٩٤٦ التحق بأستوديوهات إيلينج ككاتب سيناريو و" فنان للاستكـــشاف"، ليرسم المشاهد قبل إنتاجها لكى تكون دليلا لفريق العمل والممثلين، وكانت مهمتـــة الأولى فى الشركة هى العمل فى فيلم " رقصة سارباند للعشاق الموتى " (١٩٤٨)، وكان دراما تاريخية معقدة وغالية التكاليف، لكنه لم يحقق نجاحا تجاريا.

وحصل ماكندريك على فرصته الأولى فى الإخراج فـــى فـــيلم " الويـــسكى بوفرة! " (١٩١٩، وهو فيلم كوميدى يدور– وتم تصوير معظم مشاهده– فى منطقة جزر هيبريد، ويصور معركة سكان الجزيرة الذين يقومون بتهريب شحنة ســـفينة من الويسكى، ضد قوات حرس الجمارك والحاكم الإنجليـــزى الغاضـــب. وعلـــى الرغم من أن الفيلم يستخدم نمط كوميديا أستوديوهات إيلينج، التـــى تعتمـــد علـــى البساطة، فإن الفيلم يصنع تقابلا بين عناصر الدفء والحميمية مع عناصـــر قـــوة الحياة والصراع الدرامى الحاد.

وكانت مهارة ماكندريك فى أن يقلب تقاليد إيلينج ظاهرة أيضا فـــى فيلمـــه "الرجل ذو البدلة السوداء" (١٩٥١)، وهو فيلم هجائى ساخر، حيث يقـــوم رجـــل باختراع ملابس لا تبلى أبدا، مما يفصح عن أن وجهـــة نظـــر تـــشارلزباور فـــى دراسته فى عام ١٩٧٧– " رؤية لمنطق رأسمالية شديدة التطـــرف وأكثـــر حـــدة بالمقارنة مع أى فيلم من أفلام بونويل أو جـــودار ". كمـــا أن فيلمـــه " مانـــدى " (١٩٥٢) يحتوى على تلك الرؤية اللاذعة لضيق الأفق الذى استولى علـــى الفكـــر الطبقى، فى معالجة مؤثرة عن طفل أصم أبكم، وهو الفيلم غير الكوميدى الوحيـــد لماكندريك فى شركة إيلينج.

أما فيلم " ماجى " (١٩٥٤) فهو كوميديا تقوم على موضوعات أسـكتلندية، لكن الفيلم عانى من عدم وضـوح رؤيتـه، غيـر أن فـيلم ماكنـدريك الأخيـر لأستوديوهات إيلنج " السيدات القاتلات " (١٩٥٥) أعاده مرة أخرى إلى توهجـه. كان الفيلم فانتازيا تدور حول عالم الموت، وقام بكتابته – مثل فـيلم " مـاجى " – الكاتب الأمريكى المغترب ويليام روز، وكان هذا الفيلم هـو آخـر أفـلام إيليـنج الكوميدية العظيمة، الذى كان فى وقت واحد تمجيـدا ومحاكـاة سـاخرة لأفـلام الأستوديو؛ حيث إنه كان يسخر من استحواذ فكرة العصر والتقاليد على الأستوديو (وعلى إنجلترا كلها). إن الفيلم يعتمد على المرح من خلال السخرية القاتمة؛ حيث تقوم ببطولته سيدة عجوز مقعدة ومعتوهة تقيم فى منزل فيكتورى، لكنها تدمر دون أن تقصد مجموعة كاملة من النصابين الأشرار، مما أتـاح الفرصـة لماكينـدريك للكوميديا السوداء، وعودته لموضوعه المفضل للتقابل بين البراءة والخبرة.

وعادت هذه الفكرة فى تنويع مختلف تماما فى فيلمه الأمريكى الأول "رائحة النجاح الجميلة" (١٩٥٧)، وهو دراسـة متوهجـة ومريـرة للابتـزاز والفـساد والانحراف الجنسى تدور فى عالم الليل فى ما نهاتن، حيـث يطغـى الإحـساس بالبارانوايا فى عالم الصحافة عالم الاستعراض. إن تونى كيرتس يلعب دور وكيل رعاية طموح وغير أخلاقى ليعطى أفضل أدواره، بينما قام بيرت لأنكستر بـدور كاتب العمود الصحفى فى أداء لا يقل أهمية، وقد أضاف لهذا العمل الفـائق الـذى أخرجه ماكندريك بطابعه المميز للأفلام القاتمة والتعبير القاتم عـن رؤيـة شـديد المرارة – تمثيل جيمس وونج هاو، والحوار المكتـوب علـى طريقـة البـاروك لكليفورد أوديتس، وموسيقى الجاز التى ألفها إيلمر بيرنسيتن.

وعند هذه النقطة بدأت حياة ماكندريك الفنية فى الاضطراب، فقد تم فـصله أثناء عمله فى الفيلم المقتبس عن برنارد شو " تلميذ الشيطان " (١٩٥٩)، وكذلك تم الاستغناء عنه فى المشروع الطموح للمنتج كارل فورمـان " مـدافع نافـارون " (١٩٦١)، ولم يصنع فيلما آخر حتى عام ١٩٦٣ حين عاد إلى بريطانيـا، ليـأتى فيلمه " سامى يذهب إلى الجنوب " (١٩٦٣)، وهو فيلم يدور حول رحلـة مملكـة لشاب يشق طريقه بصعوبة فى الأقاليم الإفريقية.

وفى عام ١٩٦٥ استطاع ماكندريك أن ينجز حلمه القديم الطموح لتـــصوير الرواية الكلاسيكية لريتشارد هيوز " الرياح العاتية حول جامايكا "، الـــذى تـــدور قصته حول القراصنة الذين تدمرهم صلابة الأطفال الذين يختطفونهم، وهى الفكرة التى تطابق تماما أفكاره السابقة (فى فيلمه " ماجى " على سبيل المثـــال). وعلـــى الرغم من أن الأستوديو قام بتشويه نسخة الفيلم وقص أجزاء منه، فقد احتفظ الفـــيلم بالكثير من روح الخيال الجامح التى كانت موجودة فى الرواية، مما جعل هذا الفيلم أكثر أفلام ماكندريك تعميدا وإثارة للمشاعر فى اكتشافه الطبيعة القاتلة للبراءة.

وكان فشل فيلم " لا تثر الأمواج " (١٩٦٧)، وانهيار مشروعيه اللذين حلـــم بهما طويلا، " الجرانيت " و" مارى ملكة أسكتلندا "، سببا فى انسحاب ماكنـــدريك لكى يتولى التدريس فى معهد الفنون المؤسس حديثا فى كاليفورنيا، حيث نال سمعة هائلة كمعلم، لكن هذا كان عزاء قليلا للجمهور أو لرفاقة من صناع الأفلام الـــذين فقدوا مخرجا على هذا القدر من البراعة وخفة الظل.

" **فيليب كيمب** "

من قائمة أفلامه:

"الويسكى بوفرة!" أو "الجزيرة الصغيرة" (١٩٤٩)، "الرجل ذو البدلة البيضاء" (١٩٥١)، "ماندى" أو "صخب الصمت" (١٩٥٢)، "ماجى" أو "عالى وجاف" (١٩٥٤)، "السيدات القاتلات" (١٩٥٥)، "الرائحة الطيبة للنجاح" (١٩٥٧)، "سامى يذهب إلى الجنوب" (١٩٦٣)، "الرياح العاتية فوق جامايكا" (١٩٦٥)، "لا تثر الأمواج" (١٩٦٧).

ألمانيا النازية وما بعدها

بقلم : إريك فرينتشلر

الفترة النازية

لعبت الآلية البصرية السمعية دورا حاسما فى خطط الحياة كما وضعتها الاشتراكية القومية (النازية) فى محاولتها الراديكالية لكى تتحكم وتراقب النشاط الإنسانى، وتسيطر على العالم الواقعى. وكان أدولف هتلر ووزير دعايته جوزيف جوبلز على وعى تام بقدرة السينما على تحريك العواطف وتجميد العقول لخلق أوهام قوية وجمهور أسى. وبطريقة الإخراج السينمائى المحسوب، قاما بتطبيق تقنية لخلق الدولة من خلال الفن، وذلك بإقامة مجتمع من العروض الفخمة الضخمة، والإسراف فى الاحتفالات والعروض الضوئية والإبهار الجماعى. لقد طور نظام هتلر نفسه لكى يصبح حدثا سينمائيا ممتدا، كما سوف يلاحظ فى فترة لاحقة هانز جيرجين سايبربرج، ليطلق على تلك الفترة "فيلم من ألمانيا" وإذا كان من الممكن القول إن النازيين كانوا مفتونين بالسينما، فإن فترة الرايح الثالث قد صنعتها السينما. لقد كانت بناء خياليا يقوم فى آن واحد بوظيفة آلة الأحلام ومصنع الموت.

كانت السينما الألمانية فى فترة الرايخ الثالث، حتى بعد نصف قرن من اختفاء هتلر، ما تزال تحث على ردود الأفعال المبالغ فيها، والتوليفات المتسمة بالمغالاة. وإذا وضعنا فى الاعتبار فظائع الاشتراكية القومية (النازية)، فإن الأفلام الروائية والجرائد السينمائية والأفلام التسجيلية التى صنعها تحت حماية النازية تمثل للعديد من المحللين أكثر ساعات تاريخ السينما إظلاما، فقد كان الإنتاج يبلغ ١٢٠٠ فيلم روائى طويل فى الفترة بين عامى ١٩٣٣و ١٩٣٥، وكما لاحظ الناقد الألمانى فيلهيلم روت، فإنها كشفت عن جحيم سينمائى حيث يتعذب المرء بين الدعاية البشعة والأشكال الزخرفية الطنانة، والأعمال الفنية التافهة. وحتى هذا اليوم، فإن السينما النازية بالنسبة للعديد من العقول تشبه العيون الألف لدكتور مابيوزه. أو تلك الدولة الشمولية التى تراقب الناس فى كل مكان كما تظهر فى رواية " ١٩٨٤ ".

وبمجرد الوصول إلى السلطة، فإن النازية التى قامت بعملية تطهير الصناعة السينمائية التى كان معترفا بها على المستوى العالمى من الطليعة الفنية و من عدد كبير من الفنانين المحترفين والخبراء التقنيين. وهكذا فإن ما يزيد على ١٥٠٠ صانع للأفلام كان أغلبهم من اليهود، بالإضافة إلى التقدميين والمستقلين، هربوا من ألمانيا، ليحل محلهم فى معظم الحالات فنانون ماهرون انتهازيون وغير موهوبين. وبالنسبة لهؤلاء الذين ينتقدون السينما النازية، فإنها تمثل الفكرة المضادة لسينما فايمار، أو كما أطلقت عليها الناقدة لوتة أيزنر " الشاشة المسكونة بالأشباح ". لقد كانت سينما مدانة على نحو كامل؛ حيث إن إنجازها الحقيقى الذى لا ينسى أبدا هو سوء الاستخدام المنظم للقوة الشرائية الشكلية للسينما باسم التحكم فى الجماهير وإرهاب الدولة لهم على نطاق العالم.

لقد كان جوبلز يخطط لإصلاح السينما الألمانية من القاعدة إلى القمة، ومن وجهة نظره فإن السينما الجديدة يجب إما أن تتكر أو تدين خطايا نظام فايمار، وعبثه ولهوه فى مجال الفن من أجل الفن، وليبرالية الثقافة، وعهده الاقتصادى.

إن السينما من وجهة نظره يجب أن تنطلق من الحياة السياسية، وأن تجد طريقها فى أعماق الروح الألمانية. وفى بياناته الأولى عن برنامجه، فرق بين المجاز الطبيعى والعسكرى عندما تحدث عن الفيلم كجسد وكسطح من الأرض، ليضع نفسه فى موضع الطبيب الذى سوف يقوم بعملية جراحية لكى يبتر العضو الفاسد بعناصره العربية المؤذية. لقد أعلن: " أن من الإبداع أن نضمن الحياة من أجل الهدف الداخلى والبناء العميق للعالم الجديد ". وأكد جوبلز مرارا على أن الفيلم يجب أن يمارس تأثيرا محسوسًا " كعلاقة السبب والنتيجة " وكيف يجب أن يؤثر على القلوب والعقول، وأن هدف السينما يجب أن يكون تحقيق فن جماهيرى، فن يخدم فى وقت واحد أهداف الدولة ويلبى الاحتياجات الشخصية الفردية. لقد كانت الأفكار السياسية تتخذ أشكالا حسية وجمالية، ومع ذلك فإن هذا لم يكن يعنى إعادة تمثيل استعراضات الحرب، أو تسجيل إنجازات قوات العاصفة، أو تمجيد الرايات

والشارات، ولكنه كان يرى أن فن السينما يجب أن يتسامى بالحياة اليومية، وأن "يقوى ويعمق الحياة".

وبذلك فإن الهدف الرئيسى للنازيين عندما صعدوا إلى السلطة فى عام ١٩٣٣ كان هو إعادة صياغة للخيال الجماهيرى لكى يتطابق مع اقتناعات الحزب، أو بكلمات أخرى تقديم عقيدة جذابة ومؤثرة. إن هذا لم يكن يعنى أن النازية تملك برنامجها المنظم أو رؤيتها المتسعة للعالم، وإنما كان ذلك عبارة عن وظيفة لمؤثرات تجسدت فى العروض التحريضية والمظاهرات الدائمة لقد أتاحت السينما المؤثرات الخاصة التى يمكن للرايح الثالث بها أن يخلق نفسه وصورته الخاصة. وإن الفيلم التسجيلى الزائف الذى صنعته لينى ريفنشتال حول الحملة الحزبية فى نومبرج فى عام ١٩٣٤ "انتصار الإرادة" (١٩٣٥) هو ملحمة بطولية عن النظام الجديد، كأنه عمل هائل من أعمال القديسين، وحدث معاصر من أحداث وسائل الإعلام، حيث تتم إعادة تمثل الحدث أمام حشد من آلات الكاميرا. والفيلم يصور مستشار الرايخ وهو يرتدى أزياء أسطورية كأنه المخلص الذى يهبط من بين السحب لكى يبعث الروح فى أتباعه المخلصين الذين يتجمعون حوله ليكملوا تلك الزينة الجماهيرية للوحة حتى يقسموا على الولاء غير المشروط له. وفى فيلم ريفنشتال " أوليمبيا " (١٩٣٨) الذى يسجل وقائع دورة برلين الأوليمبية فى عام ١٩٣٦، يصبح هتلر بشكل حرفى إلها كلاسيكيًا معبودا، بنظرته التى تعبر عن تلك القوة الكلية. ويبدأ الجزء التمهيدى من الفيلم فى اليونان فى معبد زيوس، وينتهى فى برلين بصورة بروفيل جانبية لهتلر. إن القائد يقف كسيد بلا منازع لهذه الاحتمالات، أو كأنه الكائن الأعلى والأعظم الذى يمنح الأمة والشعب وجودهما. لقد كان عالم الفن والنازية متوافقين معا، وكان تعاقب الصور وحركة الحزب يتيحان إثارة لا تتوقف، ومنظورا لا يتغير أبدا لقد استخدمت السينما والحزب معا حركات معتمدة تم تصميمها سلفا، وعروضا درامية بدعوى جعل العوامل الخيالية عالما حقيقا.

لقد اتخذت السينما النازية شكل مسرح التغيير، كفن وتكنولوجيا يستخدمان من أجل هندسة العواطف، وخلق رجل جديد، وخلق امرأة فى خدمة النظام الجديد والرجل الجديد. وكان أول الأفلام الروائية الطويلة لمشكلة " أومفا " بدعم من الحزب النازى هو فيلم "شباب هتلر" (١٩٣٣) من إخراج هانز شتاينهوف، الذى حول فى نوع من المجاز صبيا صغيرا إلى وسيط أورسول سياسى. إن جد الصبى هاينى فولكر الذى اغتاله المحرضون الشيوعيون يذوب فى مزج بصرى نيتحول إلى العلم المرفرف الذى سوف يصبح الأرض التى يسير عليها الجنود وهم يمضون فى مسيرتهم العسكرية فى اتجاه المستقبل الذى يقع خارج الشاشة. لقد كان مطلوبا أن يكون هناك موكب طويل من الشهداء الألمان "التيوتون" الأسلاف القدامى للشعب الألمانى، وهم دائما أبطال أكبر من الحياة نرى صورهم النمطية فى الأدوار التى لعبها إميل جانبجز وثيرنر كرادس وهاينريش جورج، أو يجب أن تكون هناك صور لسياسيين عظام، مثل أفلام " فريدريكوس " (١٩٣٧)، و"بسمارك" (١٩٤٠)، و " ارك بيترز " (١٩٤١)، وفى النادر ما نرى النساء فى هذه الأرض تأخذ أدوارا إيجابية؛ لأنها تمثل دائما نوعا من التحدى أو العائق. هناك نمط فرعى من الحكايات الأخلاقية النازية، وهو النمط الذى يركز على ترويض النساء المتمردات وإعادة تعليم الزوجات المخلصات والحبيبات المتفانيات، لقد كان وجود المرأة يتم اختزاله لتتحول النساء إلى رقيقات متفهمات دائما ومتكيفات مع الواقع. إن الأفلام التى نجحت جماهيريا خلال فترة الحرب مثل "كونسير حفل موسيقى" (١٩٤٠) لإدوارد فون بورزودى، " والحب العظيم " (١٩٤٢) لرالف هانزن، وهى أفلام عن نساء ينتظرن وتتضمن المعاناة بعبر، بينما يقوم أحباؤهن من الرجال بخدمة القضية الألمانية العظيمة.

إن إنتاج الأفلام الفانتازية الألمانية لم يترك مكانا لحركة سينمائية مستقلة، فقد أراد النظام النازى أن يحتل ويتحكم فى كل مساحة صناعة السينما سواء من الناحية المادية أو النفسية فى محاولة لاستئصال كل ما هو غير نازى. إن البطل الذى ينتمى إلى منطقة التيرول فى فيلم " الابن الضال " (١٩٣٤) الذى لعبه الممثل ذو الأصل النمساوى لويس ترينكر (الذى أخرج الفيلم أيضا)، أراد أن يصبح

شريكا فى كل الأشكال والأصوات (أى أن يحتل كل مساحة شريطى الصورة والصوت)، وأن يزور كل الأماكن الغريبة التى لم يكن قد رآها إلا فوق الخريطة. إن البطل الرياضى يسافر إلى نيويورك ليصبح متشردا بلا مأوى وفى النهاية يقود السرد بطله لكى يلغى " العالم الجديد " لكن الأكثر أهمية هو أن يدين كل امتنان بالحياة فيما وراء أفق وطنه. إن فيلم " الابن الضال " يمنح المتفرجين الرغبة فى هزيمة كل التفكير الواعى، تماما مثل فيلم " الحب، والموت، والشيطان " (١٩٣٤)، " والرغبات الغريبة " (١٩٣٩)، فمثل هذه الأفلام تظهر كيف أن الاستغراق فى الأحلام يؤدى إلى نتائج وخيمة. ففيلم ترينكر " الابن الضال " هو تأمل للآثار السلبية للتكامل عن أداء الواجب، حيث يعرض قصة ابن الجبل الذى يسافر إلى رحلة سيئة تتحول إلى كابوس، حيث يفقد روحه فى العالم المعاصر، مما يؤدى إلى تجربة مثيرة من الذل فى الأرض الأجنبية إن الأفراد الذين يخرجون خارج الحدود المألوفة، مثل الموسيقى المتحول فى فيلم " فريدمان باخ " (١٩٤٠)، أو المرأة الهائمة على وجهها التى تعمل فى عالم المسرح فى فيلم " أهل المسرح " (١٩٤٢)، يسيرون دائما إلى نهاية سيئة. إن وجود الفرد خارج البلاد فى الأفلام النازية يعنى أن هناك احتمالا للانجذاب إلى هذا العالم الأجنبى، مما يبعده عن أراضى الوطن وكل المنابع التى تعطيه كينونته واستقراره. إن إفريقيا تظهر على أنها أرض كئيبة من المرض والموت فى فيلم " جير مانين " (١٩٤٣)، كما تظهر موانئ بورتوريكو على أنها حمى شديدة فى فيلم " رقصة الهامانيرا " (١٩٣٧).

لذلك فإن المسافرين يمثلون أشخاصا يثيرون مشكلات ويعانون منها فى الأفلام النازية، إلا إذا كانوا بالطبع مكتفين أو مستعمرين باحثين عن امتداد للإمبراطورية الألمانية. وإننا نرى العديد من اللاجئين فى أفلام الثلاثينيات، لكنهم ليسوا هاربين سياسيين يهربون من الرايخ، بل هم على العكس ألمان يعودون إلى أرض الوطن. وفى فيلم يوهانس ماير " الهارب من شيكاغو (١٩٣٤) نرى مهاجرا ألمانيا مغامرا يعود من الغرب الأوسط الأمريكى لكى يدير مصنع سيارات فى ميونيخ وهناك يواجه المضايقات من حكومة فايمار، حيث توجد حالة الاضطراب الاقتصادية والبطالة الجماعية والقيادة غير المؤهلة وبتغلبه على ذلك الحشد من

المصاعب، يستطيع المهاجر العائد أن يجعل المصنع يقف على قدمه مرة أخرى، ويضم العمال إلى صفه. أما فيلم بول فينيجر " رجل يجب أن يذهب إلى ألمانيا " (١٩٣٤)، فإنه يصدر مهندسا ألمانيا يعيش فى أمريكا الجنوبية، ويسمع فى عام ١٩١٤ عن الحرب عبر المحيط، وعندما يدرك التزامه تجاه وطنه فإنه يسافر إلى أوروبا ويلحق بالرفاق الألمان. إن طريق العودة يتضمن العديد من الصعوبات الطبيعية والأراضى المعادية والبحار الهائجة، إنها تلك العوائق التى تواجه الوطنيين، كما يعبر عنهم أوسكار كالبوس، الذين ليس لديهم إلا فكرة واحدة: العودة إلى ألمانيا للمساهمة فى حماية أرض الأجداد المعرضة للهجوم.

إن تقديس الروح الألمانية كان يعنى أنها أيضا حماية الأرض الألمانية من الأعداء والمهاجمين " وتحتوى السينما النازية على طائفة كبيرة من الأعداء، مثل الشيوعيين الأشرار الذين يقمعون الأقليات الألمانية التى تعيش فى الخارج فى أفلام مثل " الهاربون " (١٩٣٣) و" الخطر اليهودى " (١٩٣٥) و" العودة إلى الوطن " (١٩٣٧)، أو مثل الفرنسيين الذين يجسدون السلوكيات المنغمسة فى الملذات والمســرفة فى الأناقة والكسولة فى أفلام مثل " الملك القديم والجديد " (١٩٣٥)، أو مثل المرتزقة وتجار الحروب البريطانيين الإمبرياليين فى فيلم " العم كروجر " (١٩٤١)، أو مثل المخربين الأجانب والجواسيس الذين يهددون الرايخ من داخله فى فيلم " الخونة " (١٩٣٦)، " احذر فالعدو يسترق السمع " (١٩٤٠)، لكن أكثر تجليات الكراهية فظاعة فى تلك الفترة كانت متجسدة فى الفيلمين اللذين تم عرضهما فى عام ١٩٤٠، فيلم فايت هارلان الروائى " اليهودى سوس "، وفيلم فريتز هيبلر التسجيلى " اليهودى التائه ". فقد كانت الدولة تدعم هذين الفيلمين وبعد عام، سوف يظهر الفيلم الميلودرامى لفولجانج ليبينابنر، الذى يشبه دفاعا عن تلك الروح النازية المتأججة، وهو فيلم "إنى أتهم"، الذى يصور زوجا يشفق على زوجته المريضة بأن يقتلها، ويصور هذا العمل باعتباره عملا نبيلا، مما يعنى دعما للتخلص بلا رحمة من المادة الإنسانية الوضيعة " كما جاء فيلم " كولبرج " (١٩٤٥) الذى أخرجه هارلان ويستغرق عرضه إحدى عشرة ساعة، محاولة لإيقاظ الروح الألمانية المتمزقة، وذلك من خلال تحصل الجنود على ٨ ملايين

مارك وهو يرى الرايخ يتداعى حوله، وذلك فى محاولة منه لصنع أعظم أفلام العصر، أو " ملحمة شديدة الإبهار " تنافس أكثر أفلام أمريكا سخاء " ومن فيلم شباب هتلر " وحتى " كولبرج "، فإن المرء يمكن أن يشبه السينما النازية برقصة الموت شديدة الإحكام، أو تمرينا ممتدا عبر الزمن للعنف والدمار.

لكن السينما النازية لم تكن مجرد " وزارة الموت "، فقد كانت قبل كل شيء وزارة الهتاف والعاطفة، فالمجاز السينمائى المألوف للتعبير عما هو غريب وخارق للطبيعة لم يكن هو ما يميز الأغلب الأعم من أفلام تلك الفترة، التى كانت فى معظمها خفيفة وتافهة وتميل إلى نزعة التسلية، وتدور فى أجواء ريفية ودوائر عائلية، وفى أماكن لا ترى فيها أبدا صليبا معقوفا أو تسمع صيحة "يحيا الانتصار" النازية. وعلى سبيل المثال، فإن فيلم "السعادة" (١٩٣٦) من إخراج بولد مارتين، الذى عرض باسم " أطفال محظوظون "، قامت بها شركة " أوفا " كان المادة لفيلم "حدث ذات ليلة" من بطولة ليليان هارفن وويلى فريتش، يدور فى عالم لا يعرف شيئا عن مظاهرات ريفينشتاك إلى تصور القوة الوحشية كما لايعرف شيئا عن أناشيد الانتصار التى رددتها أفلام شتاينهوف عن التضحية بالذات. ونحن لا نقابل فى الفيلم أجسادا متصلبة، أو إرادات حديدية، أو نزعات عنصرية وشعارات حكومية أو رموزا حزبية، لكن شخصيات مارتين ترقص حول متعة الحياة وتغنى لهذه الحياة الجميلة بلا مسئولية لتصنع نوعا من البهجة وتستهلك كميات كبيرة من الخمر.

ويرى بعض مراجعى التاريخ اليوم أن الأغلب الأعم من الأفلام التى تم إنتـــاجها تحـــت إشـــراف جوبلز لاتحمل إلا علامات قليلة على التدخل الحكومى أو الغرض الإيديولوجى... وقد تكون أفلام مثل " شباب هتلر " أو " اليهود سوس " أو " بسمارك " أو " العم كروجر " أو " كولبرج " أو بقية الأفلام التى حولتها الدولة، قد تكون تنتمى إلى الدعاية النازية، ومع ذلك فإن " أفلام الدولة " لا تمثل إلا نسبة ضئيلة من أفلام تلك الفترة مما يجعلها استثناء وليست قاعدة. وما يمكن تسميته بالأفلام " غير السياسية " كانت فى الحقيقة تمثل الأغلبية السائدة، وإلى

جانب ذلك العدد الكبير من الأفلام الميلودرامية وأفلام وقصص الجريمة وأفلام سيرة الحياة، فإن حوالى ٥٠% من أفلام تلك الفترة كانت أفلاما كوميدية أو موسيقية، وهى التى تمثل السلعة الخفيفة التى أخرجها مخرجون محترفون نشطون مثل أى. دابليو. أيمو، وكارل بويو، وجورج حجاكوبى، وهانز إتش زيرليت، وكارل لاماك، كما قام ببطولتها ممثلون مشهورون مثل هانز ألبيرز، مفثيلى بيرجيل، وميريكا روك، وزارا ليندر، بالإضافة إلى ممثلين كانوا يقومون بأداء أدوار الشخصيات النمطية مثل هاينز روفمان، وبول كيمب، وفينا بينكوف، وتايو لجلين، وكيرت فايزر، وبول هوربيجر، وهانزموزر. والعديد من هذه الأفلام تم اعتباره إنجازات ذات قيمة، وكلاسيكيات لا تشوبها شائبة، بل تم اعتبارها فى بعض الأحيان أفلاما تحمل نشاطات هدامة تبعد كأنها تصدر النظام النازى وقد خلق مساحة للانحراف البرىء (عن الخط العام)، أو كأنها تعكس دائرة جماهيرية لايتم التحكم فيها بشكل كامل عن طريق مؤسسات الدولة، كما أنها تكشف عن حياة يومية لا تسودها تلك الدعايات النازية الشريرة.

ومن الواضح على أية حال أن النازية استطاعت التحكم فى الجماهير ليس فقط عن طريق القمع الخارجى، لكن الأهم عندها كان هو التوجه للخيال والوجدان. فلو كانت سياسة أفكار هتلر تتوقع التضحية وتكريس الذات، فقد أتلفت أيضا وسائل التربية البريئة والمقبولة. لقد بحث جوبلز عن إغراق الثقافة الجماهيرية بثقافة عبادة الفرد، أو الانتماء لعقيدة معينة، وتحويل السياسة إلى موضوع جمالى من أجل تحذير الجماهير، وكان مغرما بأن يقول دائما إن كل أفلام هى أفلام سياسية، خاصة تلك الأفلام التى تزعم أنها ليست سياسية على الإطلاق، ولقد أظهرت يومياته مناصرته للسينما لجماهيريته الخالية مــن النــزعــة الثقــافية الصريحة، أو التوجهات السياسية المباشرة أو المبالغة فى إظهار البراعة التقنية والفنية. وعلى عكس الفنانين الذين يدعون إلى ثقافة شعبية ألمانية خاصة، كان جوبلز يقول بأن السينما الألمانية يمكن لها أن تتعلم من عدوها الأيديولوجى، خاصة فيما يتعلق بقدرة السينما على التغلغل فى وجدان الجماهير. لقد كانت قوة هوليوود تكمن فى الأساس فى قدرتها على التوجه إلى هذا الوجدان، فى قوتها العظيمة فى إثارة

افتتان وابتهاج المتفرج، وقدرتها على تشجيع توحد المتفرج مع الصور والأصوات التى يراها على الشاشة. إنها تستطيع أن تحافظ على انتباه المتفرج وتمسك به وتستحوذ عليه. بينما تمنحه وهما بالراحة والحرية فالأفلام المريكية تتيح هروبا من الحياة اليومية فى شكل أحلام مستحوذة، وعالم أكبر من الحياة.

وفى مقالتها فى عام ١٩٢٦ " ثقافة الإلهاء " وصفت سيجفريد كراكاور ثقافة جماهيرية مدنية جديدة تبحث فى شوق عن التجربة، وتحاول أن تجد فى ظلام قاعة العرض الإثارة المفتقدة فى الحياة اليومية. لقد كان جوبلز يعرف جيدا أن ذلك المتفرج المسحور والمستبعد يمكن أن يكون أكثر طواعية من متفرج يواجه الإرهاب السمعى البصرى. وكان جوبلز بلا شك يقوم بدعم عدد غير قليل من الإنتاج الرسمى، الذى يحتوى على موقف سياسيى واضح، كما كان يعمل جاهدا على أن تعطى الجرائد السينمائية تأثيرات ذات نزعة سياسية محددة، ومع ذلك فقد كان يفضل الإغراء الأكثر رقة على اللمسة الواضحة أو التوجيه المباشر، ومن أجل تحقيق ذلك فإنه كان يطوى دائما على القوة الإبداعية والسحر البصرى لمخرجين مثل ترينكر وريفنشتال وفنانين نشطاء ذوى أسلوب فنى مثل فيلى فوست وديتليف سيريك الذى سوف يهاجر بعد فترة قصيرة ويصبح دوجلاس سيرك، وفيكترو تورجانسكى، بل إنه كان أحيانا يتسامح مع فنانين أقل ولاء وامتثالا، مثل راينهولد شونزل وهيلموت كاونترو فورجانج شتاوت.وسوف تصبح الأفلام الألمانية وسيلة حاسمة فى السيطرة على الجماهير من داخلها، وأداة لاحتلال المساحة النفسية، ووسيطا يستطيع التحكم الوجدانى عن بعد. وفى مسعى لخلق سينما سائدة ومسيطرة، قام جوبلز وأتباعه بجعل هوليوود دليلهم فى ذلك وعندما كان المعلقون السينمائيون خلال فترة الرايح الثالث يتحدثون عن السينما الأمريكية، كانوا يرون الفيلم الجماهيرى الألمانى على أنه تعبير عن أحلام وزارة الدعاية، ومن بين الأفلام الهوليوودية الناجحة كان أكثرها نجاحا على الإطلاق هى أفلام والت ديزنى. ولقد كتب جوبلز فى يومياته فى ٢٠ ديسمبر ١٩٣٧: " لقد تقدمت إلى الفوهرر هتلر، بثلاثية من أفضل الأفلام التى تم إنتاجها خلال الأربع سنوات الأخيرة، بالإضافة إلى ثمانية عشر فيلما من أفلام ميكى ماوس من أجل

الكريسماس ... و كان مسرورا جدا بذلك ". لقد كانت أفلام ديزنى الكارتونية تحمل الوهم الفنى والذاتى الأصيل إلى آفاق عالية، وقال ناقد فى تقييمه لأزمة السينما الألمانية فى أواخر عام ١٩٣٤: " إن أفلام ميكروهاوس هى أفضل الأفلام التى لا تحتوى على مضمون سياسى، وهى تجسيد متسام للأفلام التى لا تختلف عن فيلم " المدرعة بوتمكين " لقد كان المراقبون يشيرون إلى تلك المباهج التى تثيرها أفلام هوليوود، بينما يرثون لحال سينما الرايخ التى كان من النادر أن تحقق مثل هذه التأثيرات. وعلى الرغم من أن الأفلام الحقيقية والأفلام الموسيقية كانت تشكل أحيانا حوالى النصف (وربما أكثر فى بعض الأحيان) من الأفلام الروائية خلال عام ١٩٣٧، فقد كانت أفلام مثل " أبريل أبريل " لسيريك "، " زوج مثالى " لفولجانتج ليبينابنر هى الوحيدة التى يمكن أن تكون أفلاما كوميدية حقيقية. وعندما قام جوبلز بمراجعة إنتاج عام ١٩٣٧، حاول أن يبدو واثقا ومتفائلا، لكنه على الرغم من ذلك اعترف بأن " الفن ليس مسألة هينة "، إنه أمر شديد الصعوبة وفى بعض الأحيان شديدة القسوة، لم يكن فن التسلية بسيطا ولا مباشرا، لقد كان قبل كل شىء أمرا سياسيا جادا.

لقد قام الحزب النازى بالإشراف على كل المؤسسات والمنظمات، وخلق الترابط بينها، وكانت وزارة الدعاية تقوم بمراقبة السيناريوهات وتشرف على إنتاج الأستوديوهات وتقود التعليقات الصحفية، وعلى الرغم من كل هذه الضوابط، فإن المرء لا يستطيع أن يقر ببساطة بأن الجمهور الألمانى كان يميل أو يحب الأفلام الألمانية، وزرع مفهوم هوليوود قبل كل شىء كان يعنى وسائل فعالة لخلق تعاليم وطرق فنية للإلهاء، والسينما الجماهيرية الألمانية كانت تتيح التطبيق الكامل لسلطة فعلية بشكل غير مباشر من خلال الإشارات والأعمال الفنية. إن فيلم " السعادة " يحاكى السينما الأمريكية فى محاولته أن يدور فى مصنع قومى للأحلام، فلقد خلق هذا الفيلم الذى أخرجه مارتين أرضا لم تكن موجودة أبدا فى داخل عالم الأستوديو، ومصنوعة خصيصا للسينما لتتيح مكانا للإحساس بعدم المسئولية، والحلم بسعادة أن هذا العالم يمكن أن يقوم بوظيفتين فى وقت واحد: وظيفة الحل الوسط، ووظيفة العزاء. وأن الشعب كان مستعدا لقبول الاشتراكية الوطنية (النازية)؛ لأنها تتيح له

هوية جماعية، بالإضافة إلى وهم الحياة الخاصة. وإن الأفلام التى تم صنعها لتحاكى الأفلام الأمريكية الكلاسيكية التى تجعل الجماهير يعشيون فى عالم من التسلية خال من السياسة، كانت تتيح نوعا من الراحة من العمل الشاق الذى كان يتزايد عند الألمانيين، ومن التضحية وجو التهديد، لذلك فإن السينما بدلا من أن تناصر وتعتنق أساطير الحزب، أصبحت مكانا للأوهام الكبيرة، وكان أكبر هذه الأوهام فى الأستوديوهات الألمانية وتحت الإشراف المتزايد للدولة، كان الوهم بأنه توجد داخل الدولة مساحات تبقى بعيدة عن التحكم والإشراف، خاصة مساحة السينما وخلق العالم الفانتازى.

لقد خلقت الأستوديوهات عوالم من الوهم، تعكس على السطح قليلا من واقع الحياة اليومية، وبشكل عام كانت هذه الأفلام يتم إنتاجها داخل الأستوديو بالقليل من التصوير فى المواقع الحقيقية، وكانت تميل دائما إلى أن تدور دائما فى حاضر بلا زمن محدد، أو فى فترة تاريخية ذات أسلوب غريب لقد اختفى المزيج الذى تم خلقه خلال فترة حكومة فايمار من الأحلام الفانتازية والاكتشافات الواقعية إلى حد كبير فى سينما كانت تفصل المكان على الزمان،، التكوين على المونتاج، والبناء على الحركة، والديكور على الأشكال البشرية. ومع ذلك فقد كانت هناك استمرارية لا يمكن إنكارها بين سينما فترة فايمار والسينما النازية، وهو ما يظهر فى إعادة إنتاج أفلام مثل " طالب من برلاج " (١٩٣٥) و" فولجولدر صانع الأقفال " (١٩٣٦)، " والمقبرة الهندية " (١٩٣٨)، وفى إعادة عرض فيلم لانج " نيبلونجن "، وفيلم فرانك وبابست " الحجيم الأبيض لبتسابالو " والاستمرار فى صنع سلسلة أفلام بروسيا والملاحم التى تدور فى الجبار والأفلام التاريخية المبهرة،بالإضافة إلى الأفلام الموسيقية مع فيلى أريتش وليلان هارفى، والأفلام التاريخية التى صنعها هارى بيل، وأفلام " أوفا " الثقافية التى تطوف بمناظر طبيعة فى العالم، وتحاول أن تسبر أغوار أصغر أسرار الطبيعة. لقد كان ما تغير أولا وقبل كل شىء هو بناء الدائرة الجماهيرية، والطريقة التى تقوم بها منظمات الدولة بإدارة صنع الأفلام والإسهام فى صياغة الصور التى يتم إنتاجها محليا أو التى يتم استيرادها.

كانت الدائرة الجماهيرية النازية تعمل طبقا لما أسماه جوبلز "المبدأ الأوركسترالى "، حيث لا تلعب كل الآلات نفس اللحن عندما نسمعها، ومع ذلك فإن النتيجة هى سيمفونية. إن الثقافة النازية لم تكن رتيبة ولا واحدة، وإنما كانت تميل إلى تقسيم العمل بين اللمسات الخفيفة والعمل الشاق. لقد كانت الأفلام تقوم بعملها مع الأشكال الأخرى للهو والتسلية (مثل برامج الإذاعة والمواكب الجماهيرية والعروض السياحية)، وذلك من أجل تنظيم العمل والقضاء على أى محاولة لمقاومة أى تفكير مستقل أو تجربة بديلة. لقد كانت أفلام الدولة من جانب، ووسائل التسلية الهروبية من جانب آخر، تعمل معا فى توافق بحيث تتيح " منطقين متطرفين لاتساق متطرف " وهو ما قد نجده على سبيل المثال فى وثيقة الحزب التسجيلية "انتصار الإرادة" وفيلم توبيس " نحن نرقص حول العالم " (١٩٣٩). لقد كانت المتعة الناتجة عن توليفات فيلمية، بالإضافة إلى التعاليم الأيديولوجية، تشكلان وحدة واحدة، إن المادة الهروبية النازية لم تتح هروبا من الوضع القائم للنازية.

ومع اندلاع الحرب، حققت السينما النازية وجودها الحقيقى، فقد استطاعت تحقيق أرباح قياسية، كما استطاعت أن تقهر الأسواق الأجنبية بإقصاء المنافسة الأمريكية تماما فى عام ١٩٤٠ وباحتلال معظم دول أوروبا كان أمام جوبلز "جمهور أسير" طالما اشتاق للحصول عليه " و جاز فيلم " مونشهاوزن " من إخراج جوزيف فون باكى، إنتاج شركة " أوفا " بالألوان الذى تم إنتاجه بسخاء ليعرض فى عرضه الأول فى أستوديو " أوفا " خلال الاحتفال بالذاكرة الخامسة والعشرين على إنشاء الشركة الذى نظمته الدولة فى ٥ مارس ١٩٤٣، جاء هذا الفيلم ليظهر الفجوة الهائلة بين الحرب وأوهام السينما، كما يظهر التقاء هذين العالمين أيضا. فقد حدثت كوارث خلال معركة ستالينجراد، وكان جوبلز قد أعلن قبل أسابيع الدعوة إلى " الحرب الشاملة " و استطاع فيلم " مونشهاوزن " أن يرضى الجماهير بحكايته ذات الفقرات عن ذلك الحكاء الساحر الشهير وفى اللقطة الافتتاحية نرى هذا الراوى يغمز بعينه بمؤثرات تحريكية خاصة، لكى يؤسس العلاقة بين البطل الذى " يفبرك " الحواديت ويختلقها، وبين الوسيط الفنى الذى يقوم بتداول هذه

الأفلام والتعامل معها. وكان ذلك من الأعمال النادرة التى تظهر كيف أن ألمانيا النازية تستطيع أن تكشف عن وعيها الواضح بالقدرة الآسرة لتقنيات السينما. إن اللقطة الشهيرة لهانز ألبيرز وهو يجلس فوق قذيفة مدفع تطير به نحو السماء، تتيح الأيقونة المثلى لهذا الفيلم، حيث تؤسس علاقة بين قدرة السينما على السيطرة على الخيال الإنسانى، وكونها أداة حربية للعدوان.

لقد أدركت الاشتراكية الثورية (النازية) أن الحرب تتضمن أراض مادية للاحتلال، بالإضافة إلى حقول غير مادية وتجعل العواطف تستلم تحت الوابل المستمر من الإثارة. (لم يكن مصادفة – كما لاحظ بول فيليريو – أن الإنتاج بالألوان اتسع خلال فترة الحرب العالمية الثانية، وأن أفلام الحرب الألمانية مثل " مونشهاوزن " و " كولبيرج " – ظهرت بطريقة " أجفاكلر " للألوان، إن من المثير حول " مونشاهوزن وهو ما ينطبق على السينما النازية بشكل عام وهو قصوره عن إدراك الذات، حيث يحتوى على لحظات تتضح فيها السخرية المثيرة من الذات المضطرة والتصميم على عدم رؤية الذات. إن " مونشاوزن " يجسد خيال جندى ورغبته فى السيطرة، لكنه يعرض أيضا الذات الخائفة التى تريد وتحتاج وتنتج هذا الخيال والوهم، فالفيلم يعرض لنا بطلا نازيا تم خلقه من أجل الاحتفاء الرسمى، لكنه يمنحنا أيضا لحظات من ذلك المرض الذى يشكل هذا البطل، والفيلم يتيح سلاحا هائلا، لكن الأوهام السينمائية لا تستطيع فى النهاية أن تكسب الحرب حتى لو أصر جوبلز على أمله البائس أن " كولبيرج " يمكن أن يؤثر على ألمانيا فى اللحظة الأخيرة.

وللحظة عابرة، بدا لجوبلز أنه قريب من الإمبراطورية السينمائية التى اشتاق لها طويلا، ليكتب فى يومياته فى ١٩ مايو ١٩٣٤ متأملا:

" يجب علينا أن نمضى فى نفس الطريق فى سياساتنا السينمائية الذى سار فيه الأمريكيون فى قارتى أمريكا الشمالية والجنوبية، يجب أن تصبح السلطة السينمائية الأكبر فى أوروبا، ويجب ألا نسمح للأفلام التى يتم إنتاجها بواسطة الدول الأخرى إلا بأن يكون لها طابع محلى محدود "

سنوات ما بعد الحرب

بعد استسلام وهزيمة النازيين فى مايو ١٩٤٥، احتلت القوات الأجنبية الجزء الأكبر من الرايخ، وسرعان ما عادت الأفلام الأمريكية لإعادة سيطرتها على السوق الأوروبية. إن سياسات جوبلز وتدخلات الحلفاء على السواء سوف تحمل مسئولية الوضع البائس للثقافة السينمائية الألمانية فى فترة ما بعد الحرب، وطابعها المحلى المحدود.

وفى ثلاث مناسبات منفصلة فى فترة ما بعد الحرب، أعلن صناع السينما الألمان أن هدفهم خلق سينما ألمانية جديدة؛ ففى عام ١٩٤٦ أصدر هانز أبيش ورولف كيلى " مذكرة حول السينما الألمانية الجديدة "، وأسسا أستوديو فى القطاع البريطانى، وتحدثا عن صنع " أفلام ضد أفلام الاشتراكية القومية النازية "، وأفلام ضد ما قامت به شركة " أوفا "، ومع ذلك جاء مشروعهما الأول " الحب – ١٩٤٧ " (١٩٤٩) وهو يعلن فى إطراء أن مخرجه هو رئيس الإنتاج الأسبق فى شركة " أوفا " فولفجانج ليبيناينر. وبعد سلسلة واعدة من الأفلام الواقعية الجديدة، و"أفلام الحطام" مثل فيل فولفجانج شتاوت "القتلة بيننا" (١٩٤٦)، لم يكن هناك انقطاع حاسم أو دافع جديد خلال فترة ما يسمى "حقبة أديناور" (١٩٤٩ – ١٩٦٢). لقد كان للأفلام الألمانية فى تلك الحقبة سمعة ضعيفة كنتيجة للهيمنة الأمريكية على اقتصاديات السينما فى ألمانيا وبسبب سياسات وسائل الإعلام ضيقة الأفق لحكومة الحزب الديمقراطى المسيحى الحاكم.

وكانت النتيجة صناعة شديدة المحلية، وكان ٢٠% من إنتاجها الكلى يتألف من " أفلام الوطن " العاطفية، مثل " الأخضر هو لون المروج " (١٩٥١)، " حكم اللعبة من الغابة الفضية " (١٩٥٤)، وهى أفلام تصور الحقول والغابات والقرى التى لم يمتد إليها التدمير، وكأنها تقدم للجمهور تعويضا عن الحالة الرثة التى يعيشها. كما كانت هناك أفلام بقيد إنتاج كلاسيكيات حقبة فايمار، مثل " الضحكة الأخيرة"، والرقصات الجماعية (١٩٥٥)، و " بنات فى الزى الرسمى " (١٩٥٨)، وأفلام تحاكى معايير الإنتاج خلال الفترة النازية مثل " صديقى الجميل " (١٩٥٤)

"كيتى والعالم الكبير" (١٩٥٦)، (١٩٧٥) بطولة كاونتر، كما كانت هناك مجموعة من الأفلام التى تقتبس بشكل كسول عن أعمال أدبية، بالإضافة إلى محاولات متناقصة لمحاكاة أفلام هوليوود الناجحة، لكنها كانت المحاولات التى تعززها الإمكانيات. لكن هناك فى نفس الوقت بعض الأفلام التى قد يكون لها أهمية متوسطة، وإن لم تمثل اكتشافات جديرة بالاهتمام أو تقدما حقيقيا فى المسيرة السينمائية الألمانية، فلقد ظلت الوجوه هى نفسها الوجوه الشائعة، والتوليفات الجاهزة. وفى عام ١٩٥٧ كان ٧٠% من إجمالى الأفلام الألمانية يستخدم إما مخرجا أو كاتب سيناريو كان يعمل بشكل حيوى فى فترة جوبلز.

وجاءت مبادرة ثانية عند نهاية الخمسينيات من جماعة "دوك ٥٩" (نسبة إلى السينما التسجيلية)، وكانت تجمعا من صنع الأفلام التسجيلية والمصورين السينمائيين ومؤلفى الموسيقى، بالإضافة إلى الناقد السينمائى اينوباتالاس، والارتباط الحميم مع فرقة مسرح الفن العالمى. لقد كانوا يريدون إدماج النزعة التسجيلية والنزعة الروائية معا، والمزج بين الأصالة وتقاليد السرد الروائى. وعلى الرغم من الوعى الحاد بذلك الطريق المسدود الذى وصلت إليه الثقافة السينمائية الألمانية، فإن جماعة "دوك ٥٩" لم تستطع أن تنجح فى إحياء الحالة القاحلة والمحلية لصناعة السينما التى تسيطر عليها الأنماط البالية والنزعة الهروبية التى لا تسعى للتفكير، كما تسيطر عليها الطريقة النمطية فى الإنتاج، أو تلك السينما الوطنية التى لم يكن لها أى وجود عالمى أو أسلوب مميز أو إستراتيجيات بديلة أو مواهب جديدة تصب فيها. إن المهاجرين العائدين مثل فريتزلانج وروبرت سيودماك لم يجدوا ترحيبا وديا، كما أنهم لم يحققوا إلا نجاحا محدودا.

وكانت الأفلام الألمانية الغربية خلال الخمسينيات تقدم أمثلة قليلة من النوايا الانتقادية أو مواجهة وفهم فترة الرايخ الثالث وكان من الأمثلة النادرة ذلك المشروع الذى طالت الدعوة إليه، لكنه لم يكتمل، حــول " الحديث عن الماضى " أو محاولة فهمه، وهو المشروع الذى يتضمن أفلاما مثل " جنرال الشيطان " (١٩٥٤) من إخراج برنارد فيكى. وكانت هذه الأفلام تتميز بالبلاغة ذات الطابع

الإنسانى، لذلك فإنها تعتبر نوعا من العزاء أكثر من كونها تطرح الأسئلة الصعبة؛ حيث قامت بالتركيز على ضحايا ذلك العصر، مثل شخصيات الدفاع الجوى المرح، أو مجموعة المثقفين السياسيين أو الصبية الذين يجندون فى الجيش، بالإضافة إلى الضحايا الأبرياء الذين وجدوا أنفسهم أسرى لمواقف لم يستطيعوا التحكم فيها أو فهمها. لقد كانت الاشتراكية القومية النازية تجسد الخوف والبؤس، خاصة بالنسبة للمواطن الألمانى العادى. وفى أفضل أحوالها كانت أفلام ألمانيا الغربية خلال الخمسينيات تقيم حوارا مع الماضى بشكل غير مباشر، أو بالأحرى أنها أخذت أجازة طويلة من الماضى.

إن هذا الوضع المذرى الذى كان واضحا على المستوى العالمى وصل إلى أدنى مستوياته عندما قامت الحكومة بحجب الجائزة عن أفضل فيلم لعام ١٩٦١، كما أن شركة " أوفا " عانت من الانهيار المالى. وخلال نفس العام، قام الناشر جوهيمبوس بنشر مقالته الشهيرة المثيرة للجدل " لن يستطيع الفيلم الألمانى أن صبح أفضل مما هو عليه "، محللا الوضع الكارثى الذى يعبر عنه مصطلح " الفيلم الألمانى". لقد كان أى قارئ للصحف فى الجمهورية الفيدرالية يفهم من ذلك التعبير المعانى السلبية عندما يفكر فيه باعتباره عملا فنيا " محليا ومتواضعا وغير مثير للاهتمام". وفى هذا السياق قامت محاولة ثالثة لإعادة إحياء السينما الألمانية، أعلنت عن نفسها فى " مانيفستو أوبرهاوزن " فى فبراير ١٩٦٢، وهى الوثيقة التى ترثى الحالة المقاساة للسينما الألمانية كفن وصناعة، وتأمل بشكل غير بعيد عن الادعاء فى الرغبة الجماعية " لخلق سينما روائية ألمانية جديدة ".

لقد كانت أفلام "عصر أديناور" تمثل أعمالا لا تعيش فترة طويلة، وكانت كلها غيــر معــروفة فى الخارج، بل إنها لا تبقى فى الذاكرة داخل ألمانيا نفسها إلا باعتبارها أعمالا طريفة تجسد تلك الفترة الأولى من الجمهورية الفيدرالية. وعلى العكس فإن الأفلام النازية كانت أكثر بقاء، وتتمتع بحيوية الحياة. ولقد عرضت أفلام الرايخ الثالث بشكل منتظم فى التلفزيون الألمانى (عادة فى سياق عرض المعايير والأخلاقيات القديمة)، وفى حفلات الماتينيه للجمهور من كبار السن،

وفى العروض داخل المهرجانات. كما أن القليل المتبقى من نجوم " أوفا " كانوا يظهرون بانتظام فى برامج التليفزيون ليتحدثوا عن " العصر الذهبى للسينما الألمانية "، إن أكثر من ٢٠٠ فيلم روائى من أفلام تلك الفترة ما تزال متاحة حتى اليوم فى شرائط الفيديو. وبعيدا عن الفكرة الساذجة بالتخلص من هذه الأفلام بوضعها فى صندوق قمامة التاريخ، باعتبارها نوعا من الضلال والفظائع، فإن الصور والأصوات الاشتراكية القومية النازية تلعب دورًا مهما فى الثقافة الجماعية المعاصرة، فقد أصبحت الملابس الرسمية والشعارات الحزبية نوعا من إثارة الخيار الجماهيرى وإحياء أساليب موضات الأزياء، كما أن الأفلام النازية ظلت تمثل مادة للمسلسلات التليفزيونية، والأفلام التى تعرض فى سهرة الأسبوع. إن تلك المشاهد المتكررة للذين يقومون بمهام خطرة وهو يرتدون المعاطف الجلدية، فى مقابل الضحايا المنبطحين على ظهرهم، تقدم الصورة الأيقونية السادومازوكية عن فترة الرايخ الثالث، مثل فيلم لوكينو فيسكونتى " الملاعين " أو مثل " بواب الليل " من إخراج ليليانا كافانى. وقد أعاد جورج لوكاس محاكاة للمشهد الأخير من فيلم " انتصارات الإرادة "، لكى ينهى فيلمه التجارى الناجح " حرب النجوم " إن فظائع النازية قد تثير الاشمئزاز، لكن الفاشية قد تثير السحر أيضا. إن إحدى شخصيات رواية دون ديليللو " الضجة البيضاء " تقول إن هتلر كان فى التليفزيون فى الليلة الماضية، إنه فى التليفزيون دائما، ولا يمكن أن يكون لدينا تليفزيون بدونه.

ألفريد يونج (١٨٨٦ـ١٩٦٤)

ولد يونج فى مدينة باريسية تدعى جواليتس، ليدخل إلى عالم السينما فى عام ١٩٢٠ كمخرج فنى لدى شركة "أوفا" التى كانت فى ذلك الوقت هى أكبر الأستوديوهات السينمائية إبداعا فى العالم، حيث عمل مع دوبون، ولينى، وهوجلر – ماتسين، وعندما تلقى دوبون دعوة لزياة لندن عن طريق شركة " أفلام بريطانيا العالمية "، أخذ يونج معه لكى يقوم بتصميم ديكورات فيلمين مهمين هما "مولان روج" (١٩٢٨) و"بيكاديللى" (١٩٢٨)، وهما الفيلمان اللذان تنبع أهميتهما من الديكور أكثر من النص نفسه. وفى مقال لراشيل لو (١٩٧١) فإنها ترى حبكة "مولان روج" باعتبارها تافهة ومبتذلة، لكنها تضيف أن هذا الفيلم "ربما يكون الفيلم الأول فى بريطانيا الذى يتميز فيه الديكور".

وعندما عاد يونج إلى ألمانيا، استمر فى العمل فى عدة أفلام أخرى مع دوبون، قبل أن ينتقل إلى باريس لكى يصمم ديكور أول أفلام ثلاثية "الماء سيلييز" لبانيول، وهو فيلم "ماريوس" (١٩٣١). ولقد أتاحت ديكوراته أن تصور الطحالب على رصيف الميناء فى المرفأ القديم، حتى إن التصوير فى المواقع الحقيقية يبدو شاحبا أحيانا إذا ما قورن بتلك الموهبة الفذة فى خلق الجو الأسلوبى الأكثر حقيقية من الواقع. وقام بإخراج الفيلم ألكسندر كوردا، وتبعه يونج إلى لندن ليصنع معه أول أفلام كوردا البريطانية "خدمة للسيدات" (١٩٣٢)، وفى لندن قام باكتشافه مايكل بالكون الذى كان يفتش دائما عن المواهب التى تلقت تدريبا فى ألمانيا، وقام بتعيينه مديرا للقسم الفنى فى شركة " جومون البريطانية ".

وفى هذه الشركة وجد يونج مساحة كبيرة للإدارة لا تقل عن مهاراته الإبداعية. وبسبب قدرته على الضبط والربط، وكفاءته المذهلة، استطاع أن ينظم عمل كل فريق العمل داخل الأستوديو، من مصممى الديكورات والرسامين، وكانت

كل أفلام " جومون " لتلك الفترة، سواء تلك التى تحمل اسمه أو لا تحمله، تظهر بوضوح طابع تأثيره، وهو التأثير الذى يمكن أن يمتد حتى إلى عمل الكاميرا، فقد كان يونج يقوم برسم الاسكتشات لمواقع الكاميرا والديكور والممثلين من خلال لوحات بالفحم بخطوط عريضة، وهى الاسكتشات التى كان يتم الاسترشاد بها لصنع التكوين النهائى والإضاءة وزاوية الكاميرا. وتحت إرشاده نشأ جيل كامل من المخرجين الفنيين البريطانيين، مثل مايكل ديلف وبيتر براود.

وكانت نزعته المسرحية التى ظهرت بوضوح فى فيلم " مولان روج " أكثر وضوحا فى أفلام جيسى ماتيوز الموسيقية مثل " دائم الخضرة " (١٩٣٤) و " إنه الحب مرة أخرى " (١٩٣٦)، لكنه دخل أيضا إلى عالم أفلام هيتشكوك البوليسية مثل "الرجل الذى كان يعرف أكثر من اللازم" (١٩٣٤)، وأفلام الدراما التاريخية مثل "اليهود سوس" (١٩٣٤)، وأفلام المغامرات مثل "كنوز الملك سليمان" (١٩٣٧)، وأفلام كوميديا الفارس لأولد فيتش، والأفلام الكوميدية لجاك هولبيرت، وأفلام جروج أرليس. ولكل من هذه الأفلام والأنماط، وجد يونج الطابع والجو الملائمين، بدءا من الأسلوب القريب من الواقعية وحتى الأسلوبية الكاملة.

وعندما بدأت شركة "جومون" فى تقليل الإنتاج، تحول يونج إلى شرطة "مترو جولدين ماير"، ليتولى العمل بدلا من لازار ميرسون فى فيلم "القلعة" (١٩٣٨)، وليخلق عالم المدرسة المتشرب بالنوستالجيا فى "الوداع يا مستر تشيبس" (١٩٣٩). وقد تم اعتقاله لفترة قصيرة عندما اندلعت الحرب، لكنه خرج من المعتقل سريعا لكى يبدأ الفترة المزدهرة فى حياته الفنية، حيث صنع ستة أفلام اشترك فيها مع باول وبريسبيرج. وداخل الطابع العائلى لشركة " آرشر " (حيث كان يعرف باسم العم ألفريد)، وخاصة فى الثلاثة أفلام الكبيرة بألوان التكنيكلر، "حياة وموت كولونيل بليمب" (١٩٤٢)، و"مسألة حياة أو موت" (١٩٤٦)، و"نرجس الأسود" (١٩٤٧)، فإن شخصية يونج الفنية وصلت إلى أكثر أشكالها شكلا وجمالا، من خلال مزجه بين الدقة الهائلة للتفاصيل والعظمة البطولية للأفكار، مما أعطى مصداقية كبيرة لأفلام شركة " آرشر " الفانتازية المبهرة. لقد كان إحساس يونج

الأسلوبى شديد التدقيق يدعم ويثبت الطابع التعبيرى لخنادق الحرب العالمية الأولى فى فيلم " بيلمب " وفى ذلك الدرج من السلالم الصـاعد إلـى السماء فـى " حياة أو موت "، والهند المبنية داخل الأستوديو فى " نرجس ". وفى سيرة باول الذاتية (١٩٨٦) تحدث عن ألفريد يونج: " كان محترفا بين هواة، كان بروسيا يناضل من أجل أفلامه كما لو أنها معارك حربية، كان أعظم مخرج فنى عرفته السينما ".

" **فيليب كيمب** "

من قائمة أفلامه:

"متحف الشمع" (١٩٢٥)، "مولان روج" (١٩٢٨)، "بيكاديللى" (١٩٢٨)، "ماريوس" (١٩٣١)، "لقد كنت جاسوسا" (١٩٣٣)، "دائم الخضرة" (١٩٣٤)، "اليهودى سوس" (١٩٣٤)، "الرجل الذى كان يعرف أكثر من اللازم" (١٩٣٤)، "صغيرة وبريئة" (١٩٣٧)، "القلعة (١٩٣٨)، "الوداع يا مستر تشيبس" (١٩٣٩)، "حياة وموت كولونيل بليمب" (١٩٤٢)، "حكاية كانتربرى" (١٩٤٤)، "أنا أعرف إلى أين أنا ذاهب!" (١٩٤٥)، "مسألة حياة أو موت" (١٩٤٦)، "نرجس الأسود" (١٩٤٧)، "إيفانهو" (١٩٥٢)، "دعوة للرقص" (١٩٥٤)، "وداعا للسلاح" (١٩٥٧).

أوروبا الشرقية قبل الحرب العالمية الثانية

بقلم : مالجورتزاتا هيندريكو فيسكا

السنوات الأولى

إن البدايات والتطورات التالية لها فى سينما بلاد شرق وسط أوروبا تشترك فى العديد من السمات العامة، ففى المجر والصرب (جمهورية الصرب وكرواتيا) وبولندا (التى كانت منقسمة آنذاك بين النمسا وبروسيا وروسيا)، جرت عروض أفلام لوميير الأولى فى عام ١٨٩٦، وذلك فى مناقشة قوية مع المستثمرين الذين يستخدمون جهاز توماس ألفا إديسون، وقد وصل، "رجال إديسون" إلى براج قبل خمسة أيام من وصول يوجين دوبون ممثل الأخوين لوميير، وعرضت "سينما توجراف لوميير" أولا فى براخ فى مايو ١٨٩٦، ثم فى القطاع النمساوى من بولندا فى نوفمبر من نفس العام، على الرغم من أن مدنا بولندية مثل بوزنان ووارسو ولفوف كانت قد عرفت فكرة الصورة المتحركة بفضل عروض " فيتا سكوب إديسون".

كان هناك رواد يعملون فى فكرة الصورة الفوتوغرافية المتحركة فى شرق وسط أوروبا، وكان أهمهم التشيكى يان كريزينسكى، والبولنديين يان ليبيديزنسكى وكازميريز بو سنزسكى ويان زيبانيك. كما شهدت الفترة الأولى من تطور السينما أول الأعمال النظرية لبولسلاف ماتوزفسكى المصور الفوتوغرافى البولندى، وصاحب آلة العرض السينمائى والمقيم فى باريس، فى مقالات مثل " مصدر جديد للتاريخ" وخلق مستودع للتاريخ السينماتوغرافى" و"الصورة الفوتوغرافية المتحركة: ما هو كائن وما يجب أن يكون "، وهى المقالات التى تم نشرها فى مارس وأغسطس ١٨٩٨، وكانت هذه المقالات تؤكد على أهيمة الصور الفوتوغرافية المتحركة، وتتبع قيمتها التاريخية وقدرتها المعرفية من أن ماتوزفسكى كان أول من قام بتوضيح الحاجة لخلق أرشيف سينمائى شامل، يشمل كل أنواع التوثيق السينمائى.

وفى بلاد شرق وسط أوروبا كان الجيل الأول الذى عمل فى السينما قد جاء فى الأساس من عالم ممثلى ومخرجى المسرح، والصحفيين، والمصورين الفوتوغرافيين المحترفين، ومؤلفى الأدب الشعبى، كما كان هو الحال نفسه مع

رواد الإنتاج السينمائى فى المجر الذين يشملون ميهالى كيرتز الذى كان ممثلا فى المسرح القومى، والصحف ساندرو كوردا، وبعد عقد ونصف من صناعة الأفلام فى المجر (وكان مجمل الإنتاج السينمائى لهما ما بين عامى ١٩١٢ و١٩١٩ يتألف من ٣٩ مادة لكيرتز، و ٢٤ مادة لكوردام، استمرا فى العمل على نحو متميز فى صناعات السينما فى الخارج، فقد عمل كيرتز فى أمريكا تحت اسم مايكل كيرتز، وكوردا فى إنجلترا باسم ألكسندر كوردا.

وكان أول فيلم روائى طويل فى وسط شرق أوروبا قد ظهر بعد عام ١٩١٠ فى نفس الوقت مع إيطاليا وفرنسا. وفى عام ١٩١١، وباشتراك فنانين من مسرح المنوعات فى وارسو، الذى كان حينئذ فى القطاع الروسى، قام أنتوفى بيندارشيك الذى كان هو نفسه ممثلا ومخرجا فى مسرح المنوعات بصناعة أول فيلم روائى بولندى يحمل عنوان " تاريخ الخطيئة "، الذى يعتمد على رواية سبقية فضائية من تأليف ستيفان زيرومسكى. ومن ثم صناعة عشرة أفلام روائية أخرى فى نفس العام، كان من بينها ثلاثة أفلام باللغة اليديشية. ومع اندلاع الحرب العالمية الأولى، كان قد تم إنتاج ما يزيد على ٥٠ فيلما روائيا طويلا وحوالى ٣٥٠ فيلما قصيرا (بين روائى وإخبارى وتسجيلى)، وذلك فى القطاعات الثلاثة لبولندا المقسمة.

وفى المجر كانت أول " دراما فيليمة فنية " قد تم إخراجها فى عام ١٩١٢ بواسطة ميهالى كيرتز عن مسرحية من تأليف إيفان سيكلوزى وإيمرى روجوزى، وكانت تحمل عنوان "اليوم وغدا"، وكانت الشخصيتان الرئيسيتان من تمثيل آرتور سوملاى وإيلونا أزيل، وهما ممثلان من المسرح القومى، بالإضافة إلى ميهالى كيرتز نفسه (الذى كان عضوا فى المسرح المجرى)، وتمت ليلة العرض الأولى للفيلم فى ١٤ أكتوبر ١٩١٢، وهى التى تعتبر بشكل عام تاريخ مولد السينما المجرية. وكان النجاح الكبير للسينما الروائية التشك يلية عندما تم عرض فيلم عن أوبرا سيمتانا التى تحمل اسم "العروس المبدولة" (١٩١٣) من إخراج أولدريتش كميناك. وفى بلجراد كان أول فيلم روائى طويل يتضمن اشتراك ممثلين قد تم

إنتاجه فى عام ١٩١٠، من إخراج المخرج الصربى ستويا دينوفيتش، بينما قام بالتصوير يول بيرى الفرنسى الذى جاء من شركة باتيه.

وكانت الفترة قبل الحرب العالمية الأولى قد شهدت أيضا تأسيس أول شركات إنتاج محلية، وكان من أهمها شركة " كينوفا " لصاحبها أنتونين بيش (وهى الشركة التى استمرت منذ عام ١٩٠٧ وحتى ١٩١٢)، وشركة " فوتوكينيما " (التى تمت تسميتها فيما بعد باسم "آسوم") لصاحبها ألكسندر هيرتز، كما تم تطوير شبكة من دور العرض، خاصة فى المدن الكبرى، حيث كانت الأفلام هى أكثر الأشكال الفنية الشعبية اقترابا من متناول الجماهير بهدف التسلية، وقبل عام ١٩١٤ كان هناك ما يزيد على ٣٠٠ دار عرض سينمائى ثابتة تعمل فى الأرض البولندية. وكان هناك فى بودابست وحدها فى عام ١٩١٣ ما يقدر بـــ ١١٤ دار عرض، كما ظهرت سريعا مجلات سينمائية فى عامى ١٩٠٧ و ١٩٠٨، وقام كوردا بنشر دوريات سينمائية فى أعوام ١٩١٢ و ١٩١٣، وما بين ١٩١٥ و١٩١٩، بالإضافة إلى مجلتين سينمائيتين فى المجر فى عامى ١٩١٣ و ١٩١٤، وكانت هذه المطبوعات تشبه أفلام تلك الفترة فى أنها كانت تعكس نوعا من التداخل بين ثقافتى الصفوة والجماهير.

الحرب العالمية الأولى

أثرت بداية الحرب العالمية الأولى على تطور هذه الصناعات السينمائية القومية بشكل غير متساو، ففى كل من صربيا وكرواتيا (التى كانت حينذاك جزءا من الإمبراطورية النمساوية المجرية) كانت تنتج أفلام لتسجل العمليات العسكرية، بالإضافة إلى أفلام دعائية قصيرة ومتوسطة الطول. وبين عامى ١٩١٥ و ١٩١٨ أنتجت المجر بشكل إجمالى مئة فيلم. وعلى الأرض التشيكية والسلوفاكية ساعدت الحرب أيضا على تطور صناعة سينما مكتفية بذاتها، ويجد المؤرخون فى تلك الفترات بدايات النزعة التى أطلق عليها فيما بعد " سينما الواقعية الصغيرة "، التى كان من أسلافها فيلم " قلب صغير من الذهب " (١٩١٦) لأنتونين فرينشيل.

ولأن معظم القتال على الجبهة الشرقية كان يدور على الأرض البولندية، فإن الصناعة السينمائية البولندية الشابة وجدت نفسها فى وضع أكثر صعوبة، فقد اضطرت الأستوديوهات إلى أن تنتقل مما أدى إلى تدمير شركات الإنتاج السينمائى فى القطاع النمساوى، كما أن إخلاء وارسو أدى إلى أن يقوم الجيش الروسى بترحيل العديد من الممثلين الذين كانوا يقومون آنذاك بالأدوار الرئيسية فى الأفلام. وبشكل عملى فإن الشركة السينمائية الوحيدة التى ظلت تعمل فى الأرض البولندية خلال سنوات الحرب كانت شركة " سفينكس " لصاحبها ألكسندر هيرتز، حيث صنعت بولا نيجرى أول أفلامها السينمائية " عبودية الحواس " (١٩١٤). وبين عامى ١٩١٥ و ١٩١٧ قامت بولا بنيجرى بأدوار البطولة فى سبعة أفلام أخرى قامت شركة " سفينكس " بإنتاجها، واستطاعت الشركة على الرغم من الصعوبات فى أن تنجح فى إكمال ٢٤ فيلما روائيا طويلا خلال تلك الفترة.

وخلال الحرب العالمية الأولى كان العديد من الممثلين والمنتجين وأصحاب دور العرض البولنديين قد بدأوا نشاطاتهم وراء الجبهات البولندية بقدر متفاوت من النجاح. فقد استطاعت سوافا جالونى وهيلينا ماكوفسكا أن تحققا نجاحا هائلا فى إيطاليا، كما أن بولا نيجرى (التى كان اسمها الأصلى أبولونيا شالوبتس) غادرت وارسو فى عام ١٩١٧ متجهة إلى برلين، كما فعلت هيلا مويان ومايا مارا. كما

أن فلاديسوفى ستارفيتش الذى قام بإنتاج أول أفلامه بأسلوب التحريك فى مقاطعة ليتوانيا البولندية فى عام ١٩١٠ – حقق مكانة بارزة فى موسكو، كما أن ريزاد بولسلافسكى بدأ حياته كممثل فى روسيا ليهاجر فى فترة لاحقة (بعد عودة قصيرة إلى بولندا) إلى أوروبا الغربية ثم إلى الولايات المتحدة، ومن بين الممثلين البولنديين الذين هاجروا إلى روسيا، فإن أنتونى فيرتز حقق شعبية هائلة.

سنوات ما بعد الحرب

كانت نهاية الحرب ونهاية الإمبراطوريات متعددة الجنسيات هى التى أدت إلى استقلال شعوب شرق ووسط أوروبا ومولد بلاد جديدة مثل بولندا والمجر وتشيكوسلوفاكيا ويوغوسلافيا، مما ترك تأثيرا على تطور الإنتاج السينمائى المحلى، وجماليات الأفلام ذاتها.. وكان الاتجاه السائد فى معظم هذه البلدان هو الاقتباسات السينمائية عن الأدب الكلاسيكى القومى، وعالم الروايات الشعبية ذائعة الانتشار.

يوغوسلافيا

بعد الحرب، كان نشاط الإنتاج السينمائى أقل حيوية بشكل نسبى فى الممالك المنشأة حديثا للصرب والكروات والسلوفينيين. وبدءا من عام ١٩١٨ تركز الإنتاج السينمائى فى مركزين. هما زغوب فى كرواتيا وبلجراد فى صربيا. وعند بدايات العشرينيات كانت شركة أفلام يوغوسلافيا لإنتاج الأفلام تعمل فى زغوب لتنتج العديد من الأفلام الروائية والتسجيلية والإخبارية قبل أن تغلق أبوابها بعد عدد قليل من السنوات. كما أن المخرج والممثل الإيطالى تيتو ستردتسى قام بتأسيس شركته الإنتاجية الخاصة باسم " أفلام ستروتسى "، وأنتج فيلما روائيا طويلا باسم " قصور مهجورة " الذى يعتبر واحدا من أفضل الأفلام اليوغوسلافية الصامتة. وخلال العشرينيات تم إنتاج العديد من الأفلام الصامتة فى بلجراد أيضا، ومن أهمها الفيلم الضخم " ملك الشارلستون " (١٩٢٦) الذى أخرجه نوفاكوفيتش، بالإضافة إلى الدراما الوطنية " بالإيمان بالله " (١٩٣٢) من إخراج بوبوفيتش، أما فى سلوفينيا فإن العديد من الأفلام قد تم إنتاجه من أجل تشجيع السياحة. وعند دخول الصوت، توقف الإنتاج المحلى تماما، وكانت أول الأفلام اليوغوسلافية الناطقة من إنتاج شركات أمريكية وألمانية، مثل " الحب والألم " (١٩٣٢)، و " مصاص الدماء من

جبل دورميتور" (١٩٣٢). وبعد عام ١٩٣٣ كان الإنتاج اليوغوسلافى مقتصرا على الأفلام التسجيلية والإخبارية.

تشيكوسلوفاكيا

منذ بداية الحرب اعتمدت السينما التشيكية على استلهام موضوعاتها من الأدب والمسرح الوطنيين، ومع إنشاء الدولة المستقلة لتشيكوسلوفاكيا كانت هناك شركة (إيه. بى) التى بدأت فى إنشاء الأستوديو الخاص بها فى عام ١٩٢١، حيث جهزته بمعدات حديثة، وأقامته فى مدينة "فينوهاردى"، وشهد نفس العام عرض الفيلم المأخوذ عن حدوته "المفتاح الذهبى" (١٩٢١) الذى يقوم على النص المسرحى الذى قام بتأليفه كاريل تشابيك، بالإضافة إلى فيلم "الجدة" (١٩٢١) المأخوذ عن الرواية الشعبية من تأليف بوزينا ينمشوفا، وكان هذان الفيلمان من إنتاج فرانشيك تشاب. وفى عام ١٩٢٥ تم اقتباس عمل جماهيرى آخر للشاشة هو "مصباح الشارع" (١٩٢٥) من إخراج لويس إيراتشيك، كما جاءت المحاولة الأولى لصنع فيلم عن رواية ياروسلاف هاشيك "الجندى الطيب شفايك". وشهدت فترة السينما الصادقة إنتاج ثلاثة مقاطع من كتاب هاشيك، وهى "شفايك فى الأسر الروسى" (١٩٢٦) من إخراج سفاتوبلوك إينيمان، و"شفايك على الجبهة" (١٩٢٦) من إخراج كاريل لامانش، و"شفايك فى الرداء المدنى" (١٩٢٧) من إخراج جوستاف ماشاتى.

وبعد عام ١٩٢٥ لعب جوستاف ماشاتى دورا مهما فى السينما التشيكية، وكان النجاح الهائل لفيلم "اللذة" (١٩٢٩) يعتبر بشكل عام العمل الرائد فى مجال السينما الجنسية. وبعد أربع سنوات عاد ماشاتى مرة أخرى إلى المفهوم الشارعى عن اللذة فى فيلهم "النشوة" (١٩٣٣)، وهو الفيلم الذى يضم ممثلين أجانب فى الأدوار الرئيسية كما كان فيلمه السابق. إن المشهد المثير للفتاة التى تستحم فى بحيرة كان من أداء الممثلة القادمة من فيينا "هيدى كيسلر" (التى أصبحت فيما بعد هيدى لامار)، وشاركها البطولة أريبيرت موج فى النسخة الألمانية، وببيرناى فى

النسخة الفرنسية، بينما قام بدور زوجها الممثل اليوغوسلافى زفونيمير روجوزى. ولقد أضافت المؤثرات الصوتية مزيدا من الشهوانية التى جعلت فيلم "النشوة" يحقق انتشارا عالميا، مما أثار الرقابة الأخلاقية لكى تتدخل، كما تسبب أيضا فى استنكار الكنسية الكاثوليكية، لكن الصحفيين والنقاد أصحاب الآراء المستقلة والمتحمسين قابلوا الفيلم بالحفاوة، كما أن الكاتب الأمريكى هنرى ميللر كتب دراسة تحليلية مستفيضة عن الفيلم.

وفى ذروة السينما الصامتة، كانت صناعة السينما التشيكية تنتج بين ٣٠ و٣٥ فيلما روائيا كل عام، وكان الفيلم التشيكى الناطق الأول قد تم عرضه فى فبراير عام ١٩٣٠، ليتزايد عدد الأفلام الناطقة بشكل مطرد منذ تلك الفترة. ففى تشيكوسلوفاكيا - كما فى كل بلاد العالم - كان الجمهور متعطشا للأفلام الناقطة باللغة الوطنية، وكانت صناعة السينما التشيكية على عكس السينما اليوغوسلافية - قادرة على تزويد نفسها بتلك الإمكانات.

المجر

أدت الأحداث السياسية الدراماتيكية فى أعقاب الحرب إلى أن تسير السينما المجرية فى طريق مختلف عن سينما البلاد المجاورة، فخلال الفترة القصيرة للحكومة الجمهورية للمستشارين (من أبريل إلى أغسطس عام ١٩١٩) تم تأميم صناعة السينما، وكان هذا يحدث للمرة الأولي فى أى من أنحاء العالم، وهو ما سبق ما حدث فى الاتحاد السوفيتى بعد عدة شهور. وقد تم وضع برنامج للتطوير المستقبلى للسينما القومية، ولكن بعد انهيار الجمهورية فإن هذا البرنامج لم يتم تطبيقه أبدا. وبعد عام ١٩١٩ توقف الإنتاج السينمائى المجرى، وتراجع عدد الأفلام بشكل خطير. وخلال حكم الأدميرال هورتى، هاجر عدد من صناع السينما الموهوبين والممثلين ذوى الشهرة الأوروبية إلى الخارج، وكان من بينهم ميهالى كيرتز وبول فيجوس وساندور كوردا، والممثلون بيترلورى ومارتا إيجريتث وبول

لوكاس وبيلا لوجوزى وميشا آور، وصاحب النظرية السينمائية بالاش. وفى مقابل انهيار الإنتاج، كان هناك تطور نسبى فى المدرسة النظرية للكتابة حول السينما، فقام بالاش الذى اضطر إلى الهجرة بنشر أول أعماله المهمة للنظريات السينمائية المبكرة تحت اسم "الرجل المرئى" فى ألمانيا فى عام ١٩٢٤، وفى العام التالى فى بودابت نشر إيفان هيفيسى نظريته " جماليات وبناء الدراما السينمائية " التى ظلت على الرغم من ذلك غير مقروءة خارج وطنه المجر. واستغرق الأمر بضع سنوات قبل أن تعود الحياة للإنتاج السينمائى المجرى، بعد دخول الصوت إلى عالم السينما فى بلاد العالم المختلفة.

بولندا

كانت هناك فى بولندا العديد من العقبات لخلق صناعة وسوق سينمائيين، فعلى الرغم من أن الدولة البولندية المستقلة حديثا كان لها إدارتها المركزية، فقد كانت هناك ما تزال فروق إدارية وتشريعية واقتصادية واجتماعية وقومية مختلفة بين القطاعات التى كانت تتبع فى السابق لروسيا وبروسيا والنمسا. وفى ظل هذه الظروف لم تظهر الدولة أى اهتمام بتطوير صناعة سينما قومية. وفى السنوات التى أعقبت الحرب، وحتى عام ١٩٢٢، كان التركيز الأكبر على شراء الأفلام الأجنبية، وكان الإنتاج المحلى لا يمثل إلا نسبة ضئيلة مما يعرض على شاشات السينما، ووصل إلى ٢٠ فيلما فى عام ١٩٢٢ وبلغ عدد دور العرض فى تلك الفترة ما بين ٧٠٠ و ٧٥٠ دار للعرض، لكن ٤٠٠ دار فقط هى التى كانت تعمل سبعة أيام فى الأسبوع. ومن بين العديد من شركات الإنتاج التى ظهرت خلال تلك الفترة كانت شركة "سفينكس" فقط (بالتعاون مع شركة "أوفا") هى التى استطاعت البقاء على قيد الحياة وتفريز مكانتها. ومن خلال هذه الشركة، فإن النجمة البولندية الأهم التى ظهرت فى فترة ما بين الحربين بادفيجا سموسارسكا صنعت أول أفلامها للشركة فى عام ١٩٢٠، وبين عامى ١٩٢٣ و ١٩٢٦ ازدادت أزمة السينما البولندية عمقا، لتصل إلى أدنى مستوياتها فى عام ١٩٢٥ عندما تم إنتاج أربعة

أفلام فقط، وكان السبب فى ذلك هو أن الدولة فرضت شروطا مالية قاسية على المنتجين السينمائيين وأصحاب دور العرض، وهى الشروط التى تتضمن ضريبة تصل إلى ٧٥%.

وعلى الرغم من أن هذا الموقف الذى لا يبشر بالخير، فإن معظم الأفلام الأوروبية الغربية والأمريكية المهمة وصلت إلى السوق البولندية، لذلك بدأ الفنانون والمثقفون البولنديون فى الاهتمام الجاد والمنظم بالسينما، حيث لم يروا فيها فقط وسيلة ترفيه جماهيرية، بل شكلا جديدا من التعبير الفنى أيضا. وكان من بين النقاد والكتاب البارزين حول السينما فى العشرينيات الشاعر أنتونى سلونمسكى، والصحفى ليون تريستان، بالإضافة إلى مؤرخة الفن استيفانيا زاهودسكا، وقام الكاتب والناقد الأدبى كارول إيرزيكوفسكى بكتابة دراسته " إلهة الفن العاشرة: المشكلات الجمالية لفن السينما " (١٩٢٤)، وهو العمل الرائد فى نظرية السينما، الذى ما يزال غير معروف بما فيه الكفاية حتى فى أوروبا.

وكان ما يزيد على اثنى عشر مخرجا سينمائيا يعملون فى تلك الفترة فى بولندا، وتميز بالأصالة الفنية والإبداعية منهم ثلاثة فقط هم فرانسيشك زيندرام-مونش، وفيكتور بيجانسكى، وهنريك زارو. وبعد انقلاب مايو ١٩٢٦ أصبحت القاعدة هى تحويل الأعمال الأدبية القومية المهمة إلى الشاشة، ومن بينها فيلم "آن تاديوش" الذى أخرجه ديزارد أوردينسكى الذى يعتمد على القصيدة الماحية التى كتبها آدم نيكيفيتش، وفيلم "الأرض الموعودة" الذى يعتمد على رواة فلاديسلاف ريمونت، وأخرجه كرافتيش وجاليفيسكى، وفيلم " الربيع المبكر " الذى يعتمد على رواية إستيفان زيرومسكى وأخرجه هنريك زارو. وفى النصف الثانى من هذا العقد ظهرت أسماء سوف تصبح فى المستقبل أسماء كبيرة مثل ليونارد بوشكوفسكى وألكسندر فورد وجويزف لايتر وميكال فازينسكى الذين بدأو عملهم آنذاك كمخرجين.

الصوت والإنتاج السينمائى المحلى

المجر

تم عرض أول فيلم روائى ناطق فى بودابست فى سبتمبر ١٩٢٩، وكان هو الفيلم الأمريكى الذى أنتجته شركة "إخوان وارنر": "الأبله الذى يغنى "، وبدأ إنتاج الأفلام المجرية الناطقة فى بداية الثلاثينيات، وبين عامى ١٩٣٤ و١٩٤٤ كان معظم الأفلام التى يتم إنتاجها مؤلفا من الكوميديات متوسطة القيمة، والأفلام الميلودرامية، التى كانت تتسم بالبدائية التقنية والفنية، وكان لا يستغرق إنتاج الفيلم الواحد منها إلا حوالى أسبوعين. وعلى الرغم من ذلك، فإن هناك فيلمين من تلك الفترة يتمتعان بمكانة مهمة فى تاريخ السينما المجرية، كان الفيلم الأول الذى يتميز بالذهنية الفنية هو فيلم " هورتوباجى "، وهو فيلم روائى يقوم على حقائق تسجيلية (أو فيلم تسجيلى مصنوع بطريقة روائية) حول حياة سكان بوزتى هورتوباجى، وأخرجه جورج هورالينج فى عام ١٩٣٥م، أما الفيلم الثانى فقد أخرجه استيفان زوتس بعنوان " سكان الجبل " (١٩٤٢)، وهو الفيلم الذى يتناول قاطعى الأخشاب فى ترانسلفانيا، وتم تصويره بتقاليد واقعية فى المواقع الطبيعية وباشتراك العديد من الممثلين البارزين، وحصل على الجائزة الكبرى فى بينالى فينيسيا فى عام ١٩٤٢.

لقد كان للحرب العالمية الثانية آثار مهمة على صناعة السينما المجرية، وكانت أثارا إيجابية فى البداية ثم أصبحت سلبية فى الفترة اللاحقة؛ فمع اندلاع الحرب وجدت الصناعة نفسها فى موقع جديد حين توقف تدفق الأفلام من أوروبا الغربية وأمريكا، لذلك بدأت الصناعة فى إنتاج حوالى خمسين فيلما فى كل عام (٤٥ فيلما روائيا فى عام ١٩٤٢، و٥٣ فيلما فى عام ١٩٤٣)، لكن تلك الفترة المزدهرة (فى الكم وليس فى الكيف) تلتها كارثة عندما انهار الجيش الألمانى على الجبهة الشرقية أمام اجتياح الجيش الأحمر، وهكذا تم تدمير القاعدة التقنية للسينما المجرية تدميرا كاملا، فقد قامت القوات الألمانية المنسحبة بإخلاء معظم معدات الإنتاج، كما تم قصف أستوديوهات السينما خلال العمليات الحربية، مما أدى إلى تحولها إلى حطام، ولم يبق إلا حوالى ٢٨٠ دار للعرض كانت ما تزال تعمل فى أنحاء البلاد.

تشيكوسلوفاكيا

كان أول الأفلام التشيكوسلوفاكية الروائية الناطقة الأولى اقتباسا عن الرواية القصيرة للروائى إيروين إيجون كيش "حيث لا توجد عودة" (١٩٢٩) من إخراج كاريل أنتون، الذى قامت فيه بدور البطولة الممثلة اليوغوسلافية إيتارينا، ثم فيلم "طفلها" (١٩٣٠) من إخراج فريدريك فيهار، لكن النجاح الكبير جاء مع فيلم كاريل لاماش " الماريشال المزيف " (١٩٣٠) الذى اشترك فيه الممثل الكوميدى المشهور فلاستابوريان. وسرعان ما بدأ العمل فى الاقتباسات السينمائية عن الأعمال الأدبية البارزة، مثل رواية هاشيك " الجندى الطيب شفايك " (١٩٣١) من إخراج مارتين فريش، و"المفتش العام" عن رواية جوجول.

وفى الثلاثينيات عاشت صناعة السينما التشيكوسلوفاكية قدرا معقولا من النمو مع إنشاء أستوديوهات ومعامل جديدة. وفى عام ١٩٣٣ بدأت شركة إنتاج جديدة عملها فى براندوف، وعلى الرغم من النزعات القومية تجاه السينما التجارية، فإن صناع أفلام مثل جوزيف روفينسكى وجوستاف ماشاتى ومارتين فريش، ثم فى فترة لاحقة أوتاكارفارفا وهوجوهاس، استطاعوا خلق أعمال ذات سمات فنية إبداعية أصلية، جعلت السينما التشيكية تستحق موقعها المتميز بين صناعات السينما فى البلاد الأخرى فى شرق ووسط أوروبا. وسرعان ما جاءت الشهرة العالمية أيضا، فإن مجموعة من الأفلام تمتعت بهذه الشهرة فى مهرجان فينيسيا السينمائى فى عام ١٩٣٤، مثل فيلم " النهر " (١٩٣٣) من إخراج جوزيف روفنسكى، وهو حكاية رقيقة حول قصة حب مأساوية لمراهقين، بالإضافة إلى فيلم تسجيلى حول منطقة الريف السلوفاكى، وهو فيلم " الأرض تغنى " (١٩٣٣) من إخراج كاريل بليشكى، وفيلم ماشاتى " النشوة " والفيلم القصير " عاصفة فوق جبل التاترا " (١٩٣٢) من إخراج توماس ترينكا. ولقد فازت هذه الأفلام بكأس مدينة فينيسيا، وهى الجائزة التى تمنح لأفضل مجموعة من الأفلام ذات مزايا فنية للإخراج والبراعة فى تقديم أفلام أصيلة عن الطبيعة. وفى عام ١٩٣٦ حقق روفنسكى انتصارا آخر فى فينيسيا بفيلمه " ماريسا " (١٩٣٥) وهو حكاية درامية

فولكلورية مستوحاة من جنوب مورافيا تعتمد على مسرحية من تأليف لويس وفيلم ميرتسك، كما أن فيلم الملحمة الفولكلورية " ياناشيك (١٩٣٦) الذى أخرجه مارتين فريش حصل أيضا على ميدالية فى نفس المهرجان. وبعد عامين تم تكريم فيلم " نقابة البنات فى كونتاهورا من إخراج أوتاكار فافدا فى فينيسيا أيضا.

وشهدت أواسط الثلاثينيات زيادة ملحوظة فى عدد الأفلام التى أنتجت فى تشيكوسلوفاكيا، ٣٤ فيلما فى عام ١٩٣٤، و ٤٩ فيلما فى عام ١٩٣٦، و ٤١ فيلما فى عام ١٩٣٨. وبحلول عام ١٩٣٨، كانت الجمهورية التشيكوسلوفاكية تحتوى على ١٨٢٤ دار للعرض يبلغ مجمل مقاعدها ٦٠٠ ألف مقعد " وبعد توقيع اتفاقية ميونيخ، فإن عددا من العاملين فى صناعة السينما، ومن بينهم فيسكوفينتش وهاس، هاجروا إلى الخارج، وبرغم ذلك، وعلى عكس ما كان متوقعا أن تسبب الحرب نوعا من التناقص والانكماش فى السينما التشيكية، فإن القاعدة التقنية الإنتاجية للسينما التشيكوسلوفاكية، كما هو الحال مع السينما المجرية، شهدت نموا ملحوظا، كما استمر العديد من الفنانين والعاملين المساعدين فى الصناعة خلال سنوات الحرب. وكان نظام الاحتلال الألمانى فى تشيكوسلوفاكيا أقل قسوة مما كان عليه فى بولندا أو روسيا، مما شكل حماية لوسائل الإنتاج فى صناعة السينما. وقد تم إنتاج ما يزيد على مئة فيلم روائى طويل فى الأستوديوهات التشيكوسلوفاكية خلال تلك الفترة، بينما كان الألمان يقومون بتطوير القاعدة الإنتاجية الحديثة فى براندوف وبراج. وبعد نهاية الحرب فى عام ١٩٤٥ كانت السينما فى تشيكوسلوفاكية قادرة على الإنتاج دون إبطاء.

بولندا

فى وارسو، كما فى بودابست، فإن الفيلم الناطق الأول الذى تم عرضه كان فيلم " المغنى الأبله " من إنتاج شركة " إخوان وارنر "، وذلك فى سبتمبر ١٩٢٩. وتم عرض أول فيلم بولندى ناطق بعد هذا التاريخ بستة أشهر فى مارس ١٩٣٠،

وهو فيلم " أخلاقيات السيدة دولسكا "، الذى يعتمد على دراما مشهورة من تأليف جابريل زابولسكا، وتم التعاقد مع شركة أسطوانات سيرينا فى وارسو، لكى تصنع شريط الصوت الذى يستخدم أقراص الجراموفون. وكانت السينما الناطقة فى أيامها الأولى فى بولندا تعتمد عادة على أشكال مسرح الكباريه المألوفة، مستخدمة الأغنيات والاسكتشات، فى ذلك النوع الخاص من الفكاهة البولندية لقد كان مسرح الكباريه البولندى فى فترة ما قبل الحرب يقف على قدم المساواة مع أفضل العروض المسرحية فى أوروبا الغربية. لذلك فإن الفيلم الناطق استطاع الاستفادة من مسرح الكباريه ليتعايشا معا، وقد لعب ممثلو مسرح الكباريه دورا مهما فى الارتفاع بمعايير السينما البولندية فى الثلاثينيات. ومن بين صناع السينما البولنديين كان ميكال فازينيسكى هو أكثرهم نشاطا؛ حيث أنتج (واشترك فى كتابة) ٤١ فيلما روائيا بين عامى ١٩٢٩ و ١٩٣٩، كما تمتع بالشهرة أصحاب المذاهب السينمائية الطموحون مثل يوليوش جاردان، وريزارد أوردينسكى، ويوزيف لايتس، لكن لايتس كان أكثر هذه المواهب أصالة وفردية، وتعتبر أفلامه من الإنجازات الفنية المهمة للسينما البولندية فى فترة ما بين الحربين.

وفى النصف الأول من عقد الثلاثينيات كان الجزء الأساسى من إنتاج السينما البولندية يتألف من الأفلام الكوميدية التى كان معظمها فى مستوى "الفارس" (الكوميديا التهريجية) التافه. وعلى الرغم من ذلك فإن السينما البولندية لم تفتقر تماما إلى الممثلين الكوميديين من الطراز الأول، بمن فيهم الممثل الذى استمر مشهورا لفترة طويلة أنتونى فيرتز، الذى كان يقوم بأدوار الشباب الرومانسيين، بالإضافة إلى ممثلين مسرحيين متميزين قاموا بالتمثيل بأداء من الطراز الأول فى أفلام من النوع المتواضع.

وبعد عام ١٩٣٥ بدأ نمط الأفلام الكوميدية فى التراجع، ليحل محله نمط الأفلام المقتبسة عن الروايات الأدبية ذات الرسالة الاجتماعية، ففى عام ١٩٣٧ قام يوزيف لايتس بإخراج فيلم " البنات من شارع نوفوليبكى " المقتبس عن رواية لبولا جويا فيسينيكسا، ثم فيلم " امرأة من الحدود " (١٩٣٨) عن رواية لصوفيا

فالكوفسكا. وفى عام ١٩٣٨ اشترك يوجينيوش جيكا ليسكى وكارول زولوفسكى معًا فى إخراج فيلم " الأشباح " المأخوذ عن رواية لماريا أوكنيفيسكا. وقد جمعت هذه الأفلام الثلاثة بين الاتفاق الحرفى لتقنية الصوت والدراسة المتعقمة للمسائل المثيرة للجدل حول الأخلاقيات والسلوكيات المعاصرة. كما تم إنتاج أفلام تاريخية حين قام لايتس بصنع فيلمين مهمين من هذا النمط، هما " باربارا رادز يفيلوفنا " (١٩٣٦) و " كوسيوسكو فى موقعة راكليفتش " (١٩٣٨). كما ظهرت أفلام مقتبسة عن الأدب الجماهيرى، من بينها فيلم جاردان " المرأة المنبوذة " (١٩٣٦)، و"البروفيسور ويلزور " (١٩٣٨) و " ثلاثة قلوب " (١٩٣٩)، وهى الأفلام التى تعتمد على روايات لتاديوش دوليجا - موستوفيتش وأخرجها ميكال فاسينسكى. وكان من السمات المميزة للعديد من هذه الأفلام البولندية الموسيقى التى تم تأليفها خصيصًا بواسطة مؤلفين موسيقيين مثل هينريك فارس، وجيرسى بيتر بورسكى، وفلا ديسلاف زبيلمان، ويان ماكلاكيفيدتش، وورومان باليستر.

وعلى الرغم من أن الأفلام البولندية خلال الثلاثينيات لم يكن يتم تصديرها على نطاق واسع، فقد تمتعت باحترام عالمى، كما أن بعض أفلام المخرج لايتس وبعض المخرجين البولنديين الآخرين حصلت على جوائز من مهرجان فينيسيا. وارتفع عدد الأفلام التى يتم إنتاجها سنويًا بشكل بطىء خلال هذا العقد من ١٤ فيلمًا كل عام فى أعوام ١٩٣٢و ١٩٣٤، إلى مابين ٢٣، ٢٦ فيلمًا فى عامى ١٩٣٦ و ١٩٣٨، كما ارتفعت المعايير الفنية أيضًا، لكن الإنتاج كان يواجه بعض الصعوبات بسبب نقص القاعدة التقنية الكافية، ورفض المنتجين - الذين كانوا يعتمدون على أصحاب دور العرض- أن يأخذوا على عاتقهم مخاطرات أو مغامرات فنية. وفى نفس الموقت، فإن الثقافة السينمائية خارج القطاع التجارى عاشت نوعًا من الازدهار، فقد كان هناك بعض الأعمال المهمة التى كتبتها صوفيا ليسا حول الموسيقى فى السينما، وكتابات لبويسلاف ليفيسكى حول تأثير السينما على الشاب، وكتابات لليوبولد بلاوشتاين حول نفسية المتفرج السينمائى. كما كانت هناك ثقافة مزدهرة لنوادى السينما حيث يتقابل الناس لكى يشاهدوا ويناقشوا الأفلام من كل الأنماط، وخاصة نادى سينما " ستارت " فى وارسو، و " أفانجاردا " فى لفوف.

كما يجب أن نذكر هنا الأفلام التجريبية التى قام بصنعها فرانشيسكا وإستيفان تيمرسون، اللذان استمرا فى صنع الأفلام بالتقاليد الطليعية الأوروبية فى أفلام مثل " الصيدلية " (١٩٣٠)، و" أوروبا " (١٩٣٢)، و " مغامرات مواطن صالح " (١٩٣٧).

ولقد وضع اندلاع الحرب فى سبتمبر ١٩٣٩ نهاية كاملة لتلك الفترة من التخمر الفنى، والتطور الذى يعكس نوعا من الصراع. وعبر الست سنوات التالية فقد العديد من الممثلين والمخرجين وكتاب السيناريو والمؤلفين الموسيقيين حياتهم بسبب الغزو النازى، بينما قام آخرون مثل يوزيف لايتس وميكال فازينسكى وهنريك فارز وفرانشيكسا وإستيفان تيمرسون وريزارد أوردينسكى وستانيسلاف سيلانسكى بالهجرة إلى بلدان أجنبية، حيث استمروا فى حياتهم الفنية. وبعد عام ١٩٤٥ لم يعد إلا القليلون ممن هاجروا خلال فترة الحرب إلى أرض الوطن التى دمرتها الحرب وأصبحت فى تلك الفترة تحت السيطرة الشيوعية.

السينما السوفيتية تحت حكم ستالين

بقلم : بيتر كينيز

الثلاثينيات والواقعية الاشتراكية

عند نهاية العشرينيات تمتعت السينما السوفيتية بسمعة عالمية طيبة تستحقها، ولكن خلال فترة قصيرة من الزمن فقدت السينما السوفيتية شهرتها والتأثير العظيم لمخرجيها الكبار. كانت الفترة الذهبية قصيرة، ليحدث خسوف مفاجئ، لكنه استمر طويلاً، حيث كانت السينما الناطقة سببًا فى أن يصبح " المونتاج الروسى الشهير " عتيق الطراز وعفى عليه الزمن، وكان ذلك عاملاً آخر فى الانحدار. لكن العامل الأكثر أهمية فى تدمير سمعة السينما السوفيتية كان التطورات السياسية التى حدثت فى بداية الثلاثينيات.

فمن عام ١٩٢٨ إلى عام ١٩٣٢ عاش الاتحاد السوفيتى تغيرًا هائلاً لمس كل نواحى الحياة، وكانت التغيرات التى حدثت فى الدائرة السياسية جزءًا لا يتجزأ من تغيرات أكثر اتساعًا، وشملت تكوين التعاونيات بالقوة فى كل أنحاء البلاد وتصفية الإقطاع ومحاولة بناء مدينة صناعية فى أقصر وقت ممكن. إن عملية تدمير الجماعية المعتدلة التى كانت موجودة خلال العشرينيات أطلق عليها الستالينيون بنوع من التزييف "الثورة الثقافية". لقد تم إغراء الفنانين فى بعض الأحيان، وإجبارهم فى أحيان أخرى. للتوافق مع المبادئ والطرق التى سوف يتطلبها النظام الجديد، وكان البعض منهم ضحايا، لكن الآثار السلبية شملت الجميع- وعلى الرغم من أن السينما السوفيتية فى عصرها الذهبى كانت تلقى الإعجاب على نطاق واسع، فإن القيادة الستالينية كانت غير راضية عن هذه السينما. لقد اعتبر البلاشفة السينما أداة متميزة لتقديم رسالتهم إلى الشعب، وكانوا يهدفون لاستخدامها أكثر من أى وسيط فنى آخر، لخلق " الإنسان الاشتراكى الجديد". لكن هذه الآمال العريضة أكثر من اللازم كانت سوف تؤدى بالضرورة إلى خيبة الأمل، فالأفلام التى كانت ناجحة من الناحية الفنية، وتم صنعها من خلال الروح الشيوعية، لم تجذب جمهورًا عريضًا بما فيه الكفاية. كانت الحكومة تريد

أفلامًا ذات قيمة من الناحية التجارية،، وصحيحة من الناحية السياسية، لكن هذا أدى إلى أن هذه المتطلبات مضت فى اتجاهات مختلفة، ولم يستطع أى فنان سينمائى أن يفى بها جميعًا.

وكانت " الثورة الثقافية " تهدف إلى إصلاح ما يبدو خطأ فى نظر القادة البلاشفة، وهو أن أكثر الأعمال تجريبية وإثارة من وجهة النظر الفنية ظلت غير مقبولة من الناس البسطاء، ومن أجل تحقيق التأثير على العمال والفلاحين كان يجب جذب المتفرجين. ونجحت سياسة البلاشفة فى تحقيق بعض النتائج المرجوة، وحدث بالفعل خلال الثلاثينيات أن أصبح للمرة الأولى الذهاب للسينما جزءًا من حياة المواطن العادى. لقد كانت سينما العشرينيات فى جوهرها نوعًا من التسلية الموجهة إلى سكان المدن، لكن الجزء الأكبر من الشعب كان يعيش فى القرى، وفى هذه الفترة أجبر الفلاحون على الالتحاق بالمزارع الجماعية، كما تم الضغط على هذه التعاونيات لشراء آلات العرض. وبين عامى ١٩٢٨ و١٩٤٠ تضاعف عدد آلات العرض أربع مرات. وتضاعف عدد التذاكر ثلاث مرات.

وأخيرًا نجحت صناعة السينما فى تصنيع الفيلم الخام وآلات العرض والمعدات السينمائية الأخرى. وعلى الرغم من أن الجودة التقنية للصناعة السوفيتية ظلت متخلفة بالمقارنة مع الغرب، فإن هذا كان فى حد ذاته إنجازًا له قيمته. وكان قدوم الصوت أداة جذب لأصحاب النزعة الدعائية، حيث إنهم كانوا يعتقدون أن الأفكار البسيطة يمكن التعبير عنها من خلال الصوت بطريقة من الصورة. ومن جانب آخر فإن العبء التقنى لإعادة تنظيم الصناعة كان كبيرًا، وحتى وقت متأخر إلى فترة نشوب الحرب العالمية الثانية كان الاتحاد السوفيتى مضطرًا لأن يصنع نسخًا صامتة لمعظم الأفلام التى يتم إنتاجها، وذلك لأن الجزء الأكبر من البلاد كان يفتقد آلات العرض للسينما الناطقة.

كانت الاختيارات المتاحة أمام جمهور السينما ضئيلة إلى حد كبير، عندما كاد أن يتوقف استيراد الأفلام الأجنبية التى كانت تثير الجماهير فى العقد السابق، كما أن عدد الأفلام المنتجة محليًا اتجه للانحدار، فبينما كانت الصناعة تتيح فى

العشرينيات ما بين ١٢٠ و ١٤٠ فيلم كل عام، فإن الأفلام المنتجة فى عام ١٩٣٣ تراجع ليصبح ٣٥ فيلمًا وتوقف عند هذا الرقم طوال بقية عقد الثلاثينيات.

وكان هذا الانحدار الكمى مواكبًا أيضًا للضعف فى التنوع الأسلوبى، حيث إن الحزب مارس رقابة قوية وصارمة على إنتاج الأفلام. وبدأت هذه العملية فى أواخر العشرينيات، ثم ازدادت باضطراد، وتم إعلان الواقعية الاشتراكية باعتبارها الممارسة الفنية الرسمية للاتحاد السوفيتي فى عام ١٩٣٤، لكنها كانت تستقى سياساتها من الثورة الثقافية التى حدثت بين عامى ١٩٢٨ و ١٩٣٢. كما أن المنظمات الثقافية المناضلة، وعلى الأخص " الجمعية الروسية للكتاب البروليتاريين " (RAPP) دعت إلى قمع كل الأعمال التى يقوم بإنجازها الفنانون غير الشيوعيين وغير البروليتاريين. وكانت هذه الآراء تنال دعم الحزب خلال معظم فترات الثورة الثقافية، لكن اللجنة المركزية قامت بدعم كل المنظمات الأدبية فى عام ١٩٣٢، مما أدى إلى قمع الجبهات الأكثر نضالاً، مثل "الجمعية الروسية للكتاب البروليتاريين"، كما دعت اللجنة المركزية إلى سياسة فنية طويلة الأجل تستطيع دعم التطور السوفيتي، فى الوقت الذى يجب أن تكون فيه الأعمال الفنية فى متناول الجماهير. ولتحقيق ذلك فقد شجعت أعمالاً معينة تفى وتتواءم مع تقاليد الجانب الذى يحاكى الواقع، ويعطى رسائل اشتراكية واضحة تقوى من النظام السوفيتى، وهو ما تم تصنيفه فيما بعد فيما يسمى "الواقعية الاشتراكية".

وكانت الواقعية الاشتراكية فى جانب منها مستمدة من واقعية القرن التاسع عشر، وأسلوبها" الشفاف "كان يعتبر وعاء" ملائمًا لموضوعات محددة تتعلق بالاشتراكية والتطور السوفيتى، وكانت نزعتها تصر على أنه يجب على الفنانين أن يجعلوا أعمالهم تحمل مضمونًا أيديولوجيا محددًا، مثل مايسمى " روح الحزب " وفكرة أن قيادة الحزب فى المسائل الاجتماعية يجب دعمها فى كل الأوقات.

وبمرور الوقت أصبحت الواقعية الاشتراكية المذهب الرسمى فى المؤتمر لكتاب كل الاتحاد السوفيتى فى عام ١٩٣٤، وأصبحت هى الممارسة العقائدية لكل الفنون، وتوافق تطبيقها فى السينما مع عملية جعل كل الأفلام تخضع لخطة

مركزية متوافقة مع كل الصناعات الأخرى خلال الخطة الخمسية الأولى. وتم دمج الأستوديوهات السينمائية السوفيتية فى مكتب بيروقراطى واحد يخضع للدولة (على العكس من نظام العشرينيات الذى يشبه نظام السوق)، مما أكد على السيطرة المتزايدة على الشىءون الإبداعية.

وتتبع روايات وأفلام الواقعية الاشتراكية حبكة رئيسية واحدة، فهى تصور البطل الذى يجد الرعاية من شخصية إيجابية، مثل زعيم من زعماء الحزب، يتمتع بوعى طبقى شيوعى كامل، ليقوم هذا البطل بقهر الصعاب والكشف عن الأشرار، الذين يضمرون الكراهية بلا سبب تجاه المجتمع الاشتراكى المتحضر. وفى هذا الصراع يكتسب هذا البطل وعيًا أكبر، ليصبح شخصًا أفضل.

وعلى الرغم من أن الواقعية الاشتراكية كما تم تطبيقها فى الاتحاد السوفيتى توجهت لمحاكاة الواقعية الأدبية والفنية، وكانت تميل إلى تصوير الحياة السوفيتية فى توافق مع واقع التطور الاشتراكى، فقد أصبحت شكلاً مشوهًا تمامًا من الواقعية. لذلك يمكن رؤية الجوانب السلبية منها عندما يتم تقييم إنجازها ليس بما صنعته وإنما بما لم تقم بصنعه. فقد قامت بإبعاد الواقعية الأصلية، وإحلال مظهر الواقعية السطحية بدلاً منها، وبذلك فإنها لم تتح الفرصة لتأمل الوجود الإنسانى والتساؤل حول المسائل الاشتراكية لقد كان الشعب يتم تصويره كما يفترض أن يكون، كما أن تصوير المجتمع السوفيتى كان يمضى دائمًا فى الإيحاء بأنه مجتمع ناجح فى طريقه لتحقيق الاشتراكية. ومن أجل هذه الرؤية شديدة التبسيط والسذاجة فإن فن الواقعية الاشتراكية كان يجب أن يتاح له الاحتكار المطلق، حيث يجب إقناع الجمهور بأن الواقعية الاشتراكية وحدها هى القادرة على تصوير الواقع كما هو فى الحقيقة. لذلك تطلب الأمر سياقًا سياسيًا يفرض الواقعية الاشتراكية بالقوة. إن فن الواقعية الاشتراكية ينتمى إلى متوسطى الثقافة، ويتبع وصفات محددة، ويتجنب تمامًا الدلالات الغامضة والتجريب والسخرية كعناصر فنية؛ حيث إن هذه العناصر قد تجعل الفهم المباشر لمتوسطى التعليم أمرًا صعبًا، وقد تقلل من القيمة التعليمية للعمل الفنى.

وبين عامى ١٩٣٣، ١٩٤٠ صنعت الأستوديوهات السوفيتية ٣٠٨ فيلم، كان من بينها ٥٤ فيلمًا للأطفال تتضمن أفضل أفلام ذلك العقد، مثل " ثلاثية جوركى " من إخراج مارك دونسكوى. لقد كانت هذه الأفلام تعليمية وتهدف إلى تلقين الأطفال الروح الشيوعية عن طريق تصوير الحياة الصعبة للأطفال فى الدول الرأسمالية ونضالهم البطولى، وإن كان الأكثر أهمية من ذلك هو ترسيخ فكرة أهمية التعاونيات.

كما أن الأفلام التاريخية المبهرة أصبحت شائعة فى النصف الثانى من العقد، حيث أعطى النظام اهتمامًا متزايدًا لإذكاء الروح الوطنية من خلال التذكير بالعظمة القومية ذات الجذور القديمة، وهذه الأفلام التى تم صنعها حول أبطال مثل ألكسندر نيفسكى وبيتر العظيم والمارشال سوفوروف كانت لاتخجل من أن تدور فى زمن مطلق لا ينتمى إلى زمنها التاريخى، وعلى سبيل المثال نرى بوكاشيف وسيتنكارازين – وهما اثنان من متمردى القوفاز – يقومان بتحليل العلاقات الطبيعية من خلال المصطلحات الماركسية، وقبل إعدامها فإنهما يعزيان أتباعهما بالتنبؤ بقدوم الثورة العظمى المجيدة.

وظهر فى تلك الفترة ٦١ فيلمًا تتناول الثورة والحرب الأهلية، وتتضمن أفلامًا شهيرة مثل " شابايف " (١٩٣٦) لسيرجى وجيورجى فاسيليف، وهو أفضل وأشهر فيلم طوال هذا العقد، بالإضافة إلى أفلام كوزنتسيف وتراوبيرج " ثلاثية ماكسيم " (١٩٣٨ – ١٩٤٠)، وفيلم ألسكندر زارسكى ويوزى كايفتس " نائب البلطيق " (١٩٣٦).وقامت كل جمهورية قومية تملك أستوديو للسينما بصنع فيلم على الأقل حول تأسيس السلطة السوفيتية.

أما بقية الأفلام فقد كانت تدور فى العالم المعاصر، ومن بينها اثنا عشر فيلمًا فقط تدور فى المصانع، وهو عدد قليل بشكل ملحوظ عندما يضع المرء فى اعتباره أهمية الدعاية الاقتصادية على قائمة أولويات السوفييت. ويبدو أن صناع الأفلام اكتشفوا صعوبة صنع أفلام مثيرة للاهتمام حول العمال، ومالوا إلى تجنب مثل هذه النوعية من الأفلام. وعلى العكس، فإن سبعة عشر فيلمًا كانت تدور فى

المزارع الجماعية، وكان معظمها كوميديات موسيقية تعطى الانطباع بأن الحياة فى الريف هى جولة لاتنتهى أبدًا من الرقص والغناء. لقد أحب صناع الأفلام، وربما الجمهور أيضًا، مواقع التصوير المثيرة والغريبة، كما أن العديد من الأفلام تم صنعها حول الأعمال البطولية التى قام بها المكتشفون وعلماء الجيولوجيا والطيارون، وبين عامى ١٩٣٨ و ١٩٤٠ كانت هناك ثمانية أفلام تصور البطل فى دور طيار.

وكانت إحدى التسميات المتكررة فى الأفلام التى تعالج الحياة المعاصرة هى النضال ضد المخربين والخونة، فقد كان ذلك هو عصر توزيع الاتهامات والمحاكمات الزائفة واكتشاف المؤامرات التى لايمكن تصديقها. وفى الأفلام – كما فى الاعترافات الصورية – فإن العدو يقوم بتنفيذ أكثر الأفعال خسة ونذالة بدافع من كراهية بلاسبب تجاه الاشتراكية. وفى أكثر من نصف هذه الأفلام حول الحياة المعاصرة (٥٢ فيلمًا من ٨٥ فيلمًا) فإن البطل يقوم باكتشاف الأعداء المختفين الذين ينفذون العمليات الإجرامية. وقد يكون العدو فى بعض الأحيان هو الصديق المقرب أو الزوجة أو الأب.

وفى عام ١٩٤١ حدثت ظاهرة غريبة، فمن بين ثلاثين فيلمًا فى ذلك العام تتناول موضوعات معاصرة، لايوجد فيلم واحد منها يقوم بالتركيز على وجود خونة. لقد اختفى العدو الداخلى وحل محله الأجانب أو عملاؤهم، إذ كانت البلاد مستعدة لتواجه العدو الأجنبى، وبدلاً من اكتشاف العدو الداخلى المفترض، فإن الأفلام كانت تكرس فكرة كيف أن الأمم التى تشكل الاتحاد السوفيتى يجب أن تعمل معًا للصالح العام.

وفى كل عقد الثلاثينيات، صورت الأفلام العالم الخارجى على أنه لا يحمل صفات أو معالم محددة، لكنه يشكل تهديدًا دائمًا، كما أنه يتسم بالبؤس الكامل، وفى ذلك العالم يموت الناس من الجوع، وتقوم الشرطة الوحشية بقمع الحركة الشيوعية، ويبدو أن الاهتمام المطلق للعمل كان الدفاع عن الاتحاد السوفيتى ويجدون هناك حياة سعيدة وثرية. وكان هناك عشرون فيلمًا تدور خارج الاتحاد السوفيتى، وكان

اختيار مواقع التصوير يختلف باختلاف وتحولات السياسات السوفيتية الخارجية، فقبل عام ١٩٣٥ كانت الأفلام فى العادة تقوم بتصوير بلد أجنبى لا يعطيه اسمًا، ففى فيلم إيفان كيرييف " رسول الموت " تدور الأحداث فى مكان نمطى يمثل " الغرب "، حيث إشارات الشوارع باللغات الإنجليزية والفرنسية والألمانية، كما أن فيلم " الهارب من الجندية " (١٩٣٣) لبودوفكين يحدد ألمانيا بالاسم، لا لكى ينتقد الأفلام الفاشية فقط، لكنه (فى تواؤم مع الخط السياسى الذى اتخذه الكومنترون، كان يصور الاشتراكيين الديمقراطيين على أنهم الأعداء الرئيسيون للعمال الشيوعيين. وبين عام ١٩٣٥ - عندما تحول الخط السياسى لكومنترن وعام ١٩٣٩، تم صنع ستة أفلام مضادة للنازية، كان أفضلها وأكثرها أهمية هو " البروفيسور مملوك " و"عائلة أوبينهايم". وفى عام ١٩٣٩ كان من الممكن للمتفرجين أن يروا كيف أن الجيش الأحمر استطاع أن يجلب حياة أفضل لأهل أوكرانيا وروسيا البيضاء، عندما تم تحريرهما من القمع البولندى المفترض.

[ملاحظة للمترجم: الكومنترن أو الأممية الثالثة هى منظمة للأحزاب الشيوعية فى العالم ثم تأسيسها بواسطة لينين فى مارس عام ١٩١٩ لكى تدعم الثورة البروليتارية العالمية، وكان الكومنترن يقوم أثناء انعقاده بإعادة النظر فى برنامجه طبقًا للأوضاع السياسية وصراعات القوى داخل قيادات الحزب السوفيتية. وكدليل على الوقوف إلى صف الحلفاء الغربيين خلال الحرب العالمية الثانية، قام ستالين بحل الكومنترن فى عام ١٩٤٣].

لقد كان السبب الرئيسى فى تراجع عدد الأفلام المنتجة والمعروضة فى الاتحاد السوفيتى هو الرقابة. فقد وضعت السلطات متطلبات أكثر صرامة، جعلت صناعة الفيلم أكثر تعقيدًا واستهلاكًا للوقت (خاصة إذا تغير الخط السياسى للحزب خلال صنع الفيلم). لقد أصبحت صناعة فيلم فى الاتحاد السوفيتى تأخذ وقتًا أطول مما كان يأخذه فى الغرب، أو مما كان يستغرقه فى الاتحاد السوفيتى نفسه خلال العشرينيات.

وفاقمت الرقابة من ندرة النصوص، وهى مشكلة أصابت الفيلم السوفيتى منذ بدايته الأولى، فطبقًا للمذهب الرسمى كان كاتب السيناريو أكثر أهمية من المخرج، والمسئول الأخير، وكان ستالين يعتقد أن المخرج ليس إلا رجلا فنيا مهمته الوحيدة هى وضع الكاميرا واتباع التعليمات الموجودة فى السيناريو، وكان القائمون على الدعاية السياسية فى تلك الحقبة يصرون على " السيناريو الحديدى " الذى يضع بصرامة حدودا لاستقلال المخرج، ويشجب فكرة حرية المخرج باعتبارها من بقايا النزعة الشكلية. ومن الواضح أنه لم يكن من المعقول أن يخضع السيناريو إلى رقابة دقيقة فى كل المراحل ليتم السماح بعد ذلك للمخرج بأن يصنع التغيرات التى يراها وكانت من نتائج هذا الموقف أنه إذا كان القليلون من المخرجين فقدوا حياتهم خلال تلك الفترة بسبب الإرهاب، فإن عددا أكبر من كتاب السيناريو واجهوا أيضا هذا المصير.

ومنذ أواخر الثلاثينيات وحتى وفاة ستالين فى عام ١٩٥٣، أصبح ستالين هو الرقيب الأعلى الذى يرى بنفسه الأفلام ويضع تصديقه على كل فيلم يتم عرضه، ومثلما كان يفعل جوبلز فى ألمانيا النازية، فإن ستالين قام بالإشراف الدقيق واللصيق على السينما، فكان يقترح تغييرات فى العناوين، ويدعم المخرجين والممثلين الذين يفضلهم، كما يقوم بتنقيح السيناريوهات. وفى بعض الأفلام ذات الحساسية السياسية مثل فيلم فريدريش إيرملر " المواطن العظيم " (١٩٣٩)، كانت التغييرات أكثر جوهرية، حتى إنه يمكن اعتبار ستالين شريكا فى تأليف الفيلم. وفى إحدى المرات قام بإقصاء، ولم يتم فقط السماح بعرض كوميديا ألكسندروف، لكنه ذهب فى مهمة صعبة للتفكير فى اثنى عشر اسما للفيلم حتى يقع اختياره فى النهاية على اسم "الطريق المتلألئ" بدلا من اسم "سيندريللا".

لقد قام النظام بتدمير كل مواهب الفنانين العظام من خلال تصميمه على أن يجعل كل الأفلام قابلة لفهم أقل الناس تعليما، وهو ما وضع عقبات فى طريق التجريب الفنى، ومن خلال شجب كل أثر ضئيل للأسلوب الشخصى باعتباره "شكلانيا". وكان أكثر الفنانين معاناة هم الفنانون الذين ينظر إليهم باعتبارهم "الأكثر

ثورية ويسارية". وهكذا اختفت تدريجيا المواهب الأصيلة لفيرتوف ودوفشنكو وبوردوفكين، وأصبح الفريق المبدع المكون من جريجورى كوزنتسيف وليونيد تراوبيرج أكثر اتجاها للنزعة المحافظة،، كما توقف كوليشوف عن صنع الأفلام، وحتى إيزنشتين الذى كان يتمتع بشخصية لا يمكن قهرها فقد أجبر على كبح ميوله " الشكلانية "، وعندما سمح له فى النهاية بإكمال فيلمه " ألكسندر نيفسكى " فى عام ١٩٣٨، وكان أسلوبه قد تعرض لتغيرات جوهرية، على الرغم من أن شخصيته ظلت واضحة فى هذا الفيلم. وأسهم صناع الأفلام أنفسهم فى هذا المناخ من الشجب وذلك بقيامهم بتبريره، وفى هذا المجال ليس هناك مخرج بارز – باستثناء كوليشوف الذى توقف عن صناعة الأفلام بعد عام ١٩٣٣ – يمكن أن يكون له سجل مشرف. لقد صنع إيزنشتين فيلمه " مروج بيجين " فى عام ١٩٣٥– ١٩٣٧ معتمدا على قصة بافيل موروزوف، وكان هدف الفيلم تبرير خيانة الابن لأبيه، وفى فيلم دفشنكو " إيرو جراد " (١٩٣٥) يطلق رجل الرصاصات على صديقه؛ لأنه اعتبره خائنا، وفى فيلم بايريف " بطاقة حزبية " نرى أكثر الأفلام البغيضة خلال هذا العقد، حيث تطلق زوجة النار على زوجها الذى صوره الفيلم باعتباره العدو المختفى. أما فيلم " الخطة المضادة " (١٩٣٢) من إخراج إيرملر (الذى اشترك فى إخراجه سيرجى يوتكيفيتش) فقد كان يدور حول ضرورة مقاومة المخربين، بينما يقوم فيلم " المواطن العظيم " بالربط بين الحكاية الستالينية عن اغتيال كيروف وبين محاكمات التطهير الكبرى. (خلال صنع هذا الفيلم، تم القبض على أربعة رجال من العاملين فيه). وفى فترة من الإرهاب والاضطراب لم يكن أى من هؤلاء يبدو أنه يحاول بالفعل أن يتجنب الاشتراك فى صنع هذه الأفلام. لقد كان الجميع تحت التهديد لو رفضوا الامتثال، كما أن البعض تحول فى النهاية إلى الاقتناع الجزئى بصحة ما كانوا يفعلون.

الحرب الوطنية العظمى

كانت السينما السوفيتية فى فترة الحرب تمثل نوعا من المفارقة، ففى كل بلدان العالم خلال تلك الفترة كانت السينما تتم السيطرة عليها بواسطة الدولة، كما أصبحت تميل إلى النزعة الدعائية. وفى الاتحاد السوفيتى أيضا تحولت السينما لتصبح أداة من أجل المجهود الحربى، وكانت الأفلام التى يتم إنتاجها أفلاما دعائية مباشرة. وعلى الرغم من ذلك، وفى ضوء الماضى القريب ومستقبل السينما السوفيتية، كانت فترة الحرب تبدو كما لو كانت واحة للحرية، فقد سمح النظام ببعض معايير التجريب الفنى، وكان السينمائيون خلال فترة الحرب يتناولون موضوعات كانت تعالج بعمق وأصالة العواطف الإنسانية.

وفى يونيو ١٩٤١ قام هتلر بغزو الاتحاد السوفيتى، وتقدمت القوات الألمانية بسرعة تجاه موسكو. وتعامل قادة صناعة السينما السوفيتية مع الموقف الصعب بكل ما لديهم من إمكانات، ونقلوا الصناعة بسرعة مدهشة، وكرسوا معظم إمكاناتهم القليلة لصنع الأفلام التسجيلية، كما تم الاعتماد على المخرجين الكبار لكى يأخذوا على عاتقهم مهمة توليف الجرائد السينمائية، وقامت الأستديوهات بتغيير السيناريوهات للأفلام الروائية التى كانت تحت الإنتاج بواسطة إضافة موضوعات حربية. إن فيلم " ماشينكا " الذى أخرجه يولى رايزمان ـــ على سبيل المثال ـــ الذى كان جاهزا للعرض قبل الغزو، أعيد صنعه إذ كان الفيلم مخططا له أن يكون كوميديا خفيفة تصور الحياة السعيدة للشباب السوفيتى، لكن حبكته تغيرت فى النسخة الجديدة التى تم عرضها فى عام ١٩٤٢، حيث ينال الفتى حبيبته عندما يبدى بطولته بالتطوع على الجبهة. كما أن بعض الأفلام التى كانت قد أنتجت حديثا، وكانت ما تزال فى دور العرض، تم سحبها لاحتوائها على موضوعات مضادة للبريطانيين والبولنديين، وعلى سبيل المثال فإن فيلم "حلم" من إخراج ميخائيل روم الذى يصور قسوة الطبقة الحاكمة البولندية تم منع عرضه لمدة عامين. ولأن الجمهور كان يحتاج للأفلام الروائية فإن أفلام ما قبل الحرب ذات الموضوعات الوطنية مثل "بيتر العظيم" (١٩٣٧) و"شوشور" (١٩٣٩) لدوفشنكو

عادت إلى دور العرض من جديد. لكن الأكثر أهمية هو أن فيلم "ألكسندر نيفسكى" لإيزنشتين، الذى يحتوى على نزعة مريرة مضادة للألمان، وكان قد تم سحبه خلال فترة اتفاقية "مولوتوف – ريبينتوب"، قد تم إعادة عرضه من جديد. لقد أصبحت الحاجة هى أم الاختراع، وحيث إنه كان من الصعب صنع أفلام روائية ذات مضمون دعائى قوى على نحو سريع، فإن الأستديوهات قامت بصنع الأفلام القصيرة ليتم تجميعها فى مجموعات. وهكذا تم وضع أفلام قصيرة مضادة للنازية تحت الإنتاج على الفور، وظهرت المجموعة الأولى فى دور العرض فى ٢أغسطس ١٩٤١، لتعرض مجموعتان أخريان خلال الشهر نفسه. وكانت كل مجموعة تتألف من أفلام قصيرة، تتراوح بين فيلمين وستة أفلام، والمجموعات الأولى حتى الخامسة تتألف من سلسلة تحمل اسم " سوف يكون النصر لنا "، كما أن سبع مجموعات ظهرت فى عام ١٩٤١، وخمس مجموعات فى عام ١٩٤٢، وكان آخر هذه المجموعات فى أغسطس، ليتوقف إنتاج هذه الأفلام القصيرة عندما تم إعادة تأسيس وتنظيم الصناعة التى أصبحت قادرة على إنتاج الأفلام الروائية الطويلة. وكان مضمون هذه المجموعات غير متجانس إلى حد كبير، فكانت تحتوى على أفلام تسجيلية للحلفاء مثل فيلم حول الأسطول البريطانى، وفيلم آخر حول المعركة الجوية فوق لندن، ومقتطفات من أفلام روائية ناجحة سابقة مثل " أغنية البوسطجى" من فيلم "فولجا فولجا" (١٩٣٧) من إخراج ليو بوف أورلوفا. وكانت الجماهير فى شوق للأفلام، فقد كانت تريد أن تذهب بعيدا عن بؤس الحياة اليومية، باحثة عن الأمل والإيمان بأنه سوف يتحقق. وأصبحت عادة الذهاب للسينما واحدة من الأشكال القليلة المتبقية للتسلية، لكن ظروف فترة الحرب جعلت صناعة وعرض الأفلام أمرا فى غاية الصعوبة. لقد دمرت دور العرض، كما أن عدد آلات العرض المتاحة فى السنوات الأولى من الحرب تناقص إلى النصف، وكانت صناعة الأفلام فى المنطقة النائية من أواسط آسيا مسألة مشحونة بالمشكلات لكن كان من أكثر الأفلام نجاحا فى تلك الفترة فيلم " قوس قزح " (١٩٤٤) لمارك دونسكى، الذى يدور فى أوكرانيا فى زمن الشتاء، وتم تصويره فى أشكاناباد فى صيف عام ١٩٤٣ فى درجة حرارة تزيد على ٤٠ درجة مئوية، وتم صناعة

الجليد من القطن والملح وكرات النفتالين، كما أن الممثلين اضطروا للعب مشاهدهم وهم يرتدون المعاطف الثقيلة وفى وجود طبيب إذا ما تعرضوا للإغماء.

وبين عامى ١٩٤٢و١٩٤٥ أنتجت الأستديوهات السوفيتية ٧٠ فيلما (لا تتضمن أفلام الأطفال أو الحفلات المصورة)، وكان من بينها ٢١ فيلما من نمط الدراما التاريخية، بينما كانت الأفلام التى تتناول موضوع الجنود على الجبهة قليلة إلى حد يثير الدهشة، باستثناء فيلم " الجبهة " (١٩٤٣) لجيورجى فاسيلييف، وهو الفيلم الوحيد المتميز بين هذه المجموعة القليلة من الأفلام. ومع استمرار القتال، كانت هناك رغبة ضئيلة فى تحويل الحرب إلى موضوع رومانسى، وبدلا من تصوير الحرب كسلسلة من الأعمال البطولية، مال صناع الأفلام إلى تصوير السلوك الهمجى للألمان، والأعمال البطولية الواقعية للناس البسطاء تحت ظروف غير عادية. وإن أكثر الأفلام أهمية فى تلك الفترة تتناول موضوع الجبهة الداخلية، وحرب الرفاق الفدائيين فى المناطق التى احتلها الألمان.

وهناك ثلاثة أفلام متميزة من بين هذه الأفلام، كان أولها فيلم " إنها تدافع عن أرض الآباء من إخراج إيرلمر، الذى عرض فى مايو ١٩٤٣، وعلى الرغم من أنه كان بدائيا من الناحية الفنية، فإنه كان يمنح بطلته صفات شخصية محددة، وكان يحمل أكثر الرسائل السياسية بساطة : ضرورة الانتقام. أما فيلم " رادوجا " الذى عرض فى يناير ١٩٩٤ فقد كان أكثر تعقيدا، وهو يدور حول امرأة فدائية هى أولينا التى تعود إلى قريتها لكى تلد طفلها، لكن يتم القبض عليها وتتعرض لتعذيب فظيع غير أنها لاتخون رفاقها. وفى النهاية يأتى فيلم " زويا " من إخراج ليف آرنشتام، الذى عرض فى سبتمبر ١٩٤٤، ويعتمد على قصة استشهاد الفدائية الشابة زويا التى تبلغ ثمانية عشر عاما، وهى مثل أولينا فى فيلم " رادوجا " تتحمل التعذيب وتفضل الموت على خيانة رفاقها. وفى هذه الأفلام الثلاثة، كانت البطولة للنساء، وبإظهار شجاعتهن ومعاناتهن فإن الهدف يكون إثارة الكراهية ضد العدو القاسى، فى نفس الوقت الذى تزرع فيه هذه الأفلام فكرة أن الرجال يجب ألا يكونوا على مستوى أقل مما تفعله النساء. إن هذه الأفلام توضح تطورا مدهشا،

فعند نهاية فيلم " إنها تدافع عن أرض الآباء " يقوم الفدائيون بتحرير القرية وإنقاذ البطلة من الإعدام، أما فى فيلم " رادوجا " فإن البطلة تلقى مصرعها، لكن موتها يتم الانتقام له عندما يقوم الرفاق بتحرير القرية، أما فى فيلم " زويا " على النقيض فينتهى برؤيتنا لاستشهادها. إن تفسير هذه الاختلافات يكمن أنه فى عام ١٩٤٢ ـ عندما كتب سيناريو فيلم " إنها تدافع عن أرض الآباء " ـ كان الجمهور السوفيتى يرى أن مشهد الإعدام قد يؤدى إلى تثبيط الهمم، لكن فى عام ١٩٤٤ كان الشعب واثقا من النصر النهائى، ولم يكن يحتاج إلى إنقاذ أو خلاص متخيل على الشاشة. كما كانت الأفلام التى تتناول الجبهة الداخلية تقدم النساء كبطلات، وتمدح فضائل مثل الإخلاص والتحمل والتضحية بالذات. ففى فيلم " الأرض العظيمة " لسيرجى فيرسيموف نموذج على ذلك، فهو يصور امرأة يرحل زوجها إلى الجبهة لكى تقوم بدورها فى تحقيق النصر عندما تصبح عاملة ممتازة فى مصنع تم إخلاؤه من الرجال.

ومثلما كان الحال فى البلدان المشتركة فى الحرب، كانت فكرة الاحتراس من العدو فكرة مهمة، فقد أصبح الخوف من الجواسيس فكرة مستحوذة. وفى الأفلام الأولى فى فترة الحرب كان كل الناس، بمن فيهم الأطفال والنساء والعجائز يقومون باكتشاف الجواسيس. وفى الفيلم القصير " فى كشك الحراسة " الذى عرض فى نوفمبر ١٩٤١ يقوم جنود الجيش الأحمر باكتشاف جاسوس ألمانى يتحدث الروسية بطلاقة ويرتدى الزى الرسمى للجيش السوفيتى خلال الثلاثينيات شخص يمكن أن يخطئ فى مثل هذا الاختبار، لكن لذلك دلالة مهمة: أن ستالين يحمى شعبه حتى فى شكل أيقونة على الجدار.

ولم يكن النازيون، خاصة فى الأفلام المبكرة، مجرد وحوش، لكنهم كانوا أيضًا يتصفون بالغباء والجبن، وكان من غير المسموح به تصوير أى ألمانى متحضر. وفى عام ١٩٤٢ قام بودوفكين بصنع فيلم باسم " القتلة يتجولون "، يعتمد على قصص لبريخت، ويحاول أن يظهر الضحايا الألمان لنظام هتلر والخوف بين المواطنين العاديين، لكن لم يسمح للفيلم بتوزيعه.

لقد كان يشار للحرب ضد ألمانيا باعتبارها " الحرب الوطنية العظمى "، كما أن جنود الجيش الأحمر يذهبون إلى معركة " من أجل الوطن الأم، والشرف والحرية، وستالين "، وليس من أجل الاشتراكية والشيوعية. لكن ماذا تعني الوطنية في إمبراطورية متعددة القوميات ! لقد كانت الكراهية الكامنة في أعماق أبناء الشعوب المخدرين من قوميات مختلفة داخل الاتحاد السوفيتي تمثل خطرًا واضحًا، وهو الحظر الذي تم استخدامه على نحو خاص خلال الفترة الأخيرة من الحرب كنتيجة للدعاية النارية، ليتم استغلاله إلى أقصى حد، لذلك أنتجت الأستوديوهات أفلامًا تصور " صداقة الشعوب "، وعلى سبيل المثال فإن رجلاً من جورجيا وجنديًا من روسيا يذهبان معًا في مهمة خطرة يعتمد نجاحها على تعاونهما، وفي النهاية سوف يقوم الروس بإنقاذ الرجل من جورجيا، والعكس بالعكس.

إن التحول من الأهمية الماركسية إلى الوطنية القديمة بدأ قبل اندلاع الحرب من خلال السيل المنهمر من الأفلام حول الأبطال القوميين التي ظهرت في أواخر الثلاثينيات، لكن معدل إنتاج هذه الأفلام تزايد في سرعته لتصوير كيف أن فردًا عظيمًا (أو بكلمات أخرى: ستالين) يمكن أن يؤثر على مجرى التاريخ.ومن الأفلام الدالة على هذا الاتجاه فيلم فلاديمير بيتروف " كوتوروف " حول الجنرال الذي أنقذ روسيا من الغزو النابوليوني قبل قرن مضى. وفي هذا الفيلم نرى كوتوزوف باعتباره قادرًا على وضع إستراتيجية ذكية، وهو العكس تمامًا من مفهوم هذه الشخصية في رواية تولستوي " الحرب والسلام "، حيث يفوز كوتوزوف بالانتصار؛ لأنه سمح لجيوشه بأن تقوده. وهناك فيلم آخر قد يكون أقل نمطية في هذا الاتجاه هو فيلم إيزنشتين العظيم " إيفان الرهيب " (١٩٤٤) الذي نجح في تصوير إيفان ليس فقط باعتباره بطلاً قوميًا عظيمًا، ولكن أيضًا كشخصية معقدة تعاني من الاضطراب.

أما مسألة قومية الأقليات فكانت أمرًا صعبًا، فقد تم السماح للقوميات الكبرى بصنع إحدى الملاحم الكبرى حول أبطال قوميين، مثل بوجدان كيملنتسكي في أوكرانيا، وجيورجي ساكادزه في جورجيا، وديفيد بيك في أرمينيا، وألشين مال

ألان فى أذربيجان. وليست هناك حاجة للقول بأن هؤلاء الأبطال الوطنيين لم يكونوا يقاومون أبدًا الاحتلال الروسى لبلدانهم، بل على العكس كان يتم إسقاط "صداقة الشعوب" على الماضى فى هذه الأفلام.

ومن جانب آخر، فإن الإفراط فى المشاعر القومية يمكن أن يهدد نظامًا يقوم على أساس " الدور الرائد " للروس، وكانت أوكرانيا تمثل مشكلة حقيقية، حيث إن الألمان كانوا يحاولون بالفعل أن يجعلوا الأوكرانيين يقفون ضد النظام السوفيتى، لذلك شعر النظام بأنه لايجب ألا يعطى القومية الأوكرانية مساحة كبيرة، ومن أجل ذلك قام ستالين بنفسه بمنع سيناريو لدوفشينكو، الذى اعتبره يغالى فى النزعة القومية، وكنتيجة لذلك فإن المخرج الأوكرانى العظيم لم يصنع أية أفلام روائية خلال فترة الحرب.

لقد كانت معظم الأفلام التاريخية التى تم صنعها عن أى مكان أو زمان تمثل الحاضر بشكل ما، وتهدف إلى التوجه إلى الجمهور المعاصر بتناول الموضوعات المعاصرة. إن من السذاجة أن نتوقع من السينما السوفيتية خلال سنوات الحرب المريرة أن تقوم بتصوير أحداث الماضى بلا تحيز ومن أجل تصوير التاريخ. من جانب آخر، فإن بعض الأفلام السوفيتية شوهت التاريخ بشكل شديد الوقاحة، مثل تلك السلسلة الكاملة من الأفلام التى تتناول الغزو لأوكرانيا فى عام ١٩١٨، ففى هذه الأفلام يتم تصوير الألمان باعتبارهم أشرار يحاول الجيش الأحمر أن يقهرهم، كما أن ستالين يمثل على الدوام القيادة الحكيمة، لكن الأمر فى الواقع هو أن الجيش الأحمر فى عام ١٩١٨ لم يقاتل الألمان إلا فى بعض مناوشات صغيرة قليلة، ودعك من أن الجيش الأحمر هزم الألمان أو أن ستالين كان هو القائد فى الواقع، فلم يكن الواقع التاريخى يمثل مشكلة أمام صناع الأفلام، ففى أفلام مثل فيلم ليونيد لوكوف " ألكسندر باركومينو " (١٩٤٢)، وفيلم الأخوين فاسيلييف " الدفاع عن القيصرية " (١٩٤٢)، يتم تصوير معارك لم تحدث أبدا، ولو كانت قد حدثت فإنها كانت سوف تؤدى إلى هزيمة ساحقة للجيش الأحمر.

الأعوام الأخيرة من حكم ستالين

لم تؤد نهاية الحرب إلى حرية أكبر للسينمائيين، بل على العكس، ففى خريف ١٩٤٦ قامت القيادة الستالينية باتخاذ خطوات لكى تعيد إرساء السيطرة الأيديولوجية التى كانت قد قللت منها خلال فترة الحرب. إن المتطلبات التى تأتى فى صورة نزوات للسلطة، وتدخلها الدائم فى صناعة الأفلام، ازدادت فى قمعها حتى إن صناعة السينما توقفت أو كادت. وخلال أسوأ سنوات تلك الفترة ـ التى يشار إليها باعتبارها فترة المجاعة السينمائية ـ لم تنتج الأستديوهات السوفيتية أكثر من عشرة أفلام فى العام، إن بعض هذه الأفلام التى تم صنعها فى تلك الفترة ـ مثل فيلم إيزنشتين " إيفان الرهيب ـ الجزء الثانى " (١٩٤٦) ـ لم يكن متاحا عرضها إلا بعد وفاة ستالين. وهكذا تعطلت الأستديوهات، ولم يجد المخرجون الجدد أية فرصة لتطوير مواهبهم. وكنتيجة للحاجة، فإن دور العرض اضطرت لإعادة عرض أفلام ما قبل الحرب أو التى أنتجت خلالها ولم تكن هذه الأفلام التى يتم عرضها أفلاما سوفيتية فقط، ولكن كانت أفلاما من التى يطلق عليها "الغنيمة"، وهى التى تم استيلاء الجيش الأحمر عليها من الألمان، وبين عامى ١٩٤٧و١٩٤٩ عرض حوالى ٥٠ فيلما من هذه الأفلام. ومن المفارقات العبثية أن صناع السينما السوفييت كانوا يجدون صعوبة بالغة فى التواؤم مع المتطلبات السياسية شديدة الصرامة، بينما كان يتم إعادة توليف الأفلام الألمانية والأمريكية، مع وضع عناوين خاصة لها لكى تصبح صالحة للعرض وكانت هذه الأفلام تنال شعبية كبيرة على الرغم من أنه لم يكتب عنها فى الصحف أيضا.

وبين عامى ١٩٤٦و١٩٥٣ أنتجت الأستديوهات السوفيتية ١٢٤ فيلم روائى، والقليل منها الذى تم إنتاجه للأطفال فإن الأغلب الأعم منها لا يتم عرضه اليوم. وتنقسم هذه الأفلام إلى ثلاثة تصنيفات: "الأفلام التسجيلية الفنية"، و"أفلام الدعاية"، و"أفلام سيرة حياة المشاهير".

ومن أكثر الأمثلة شهرة على النمط الأول فيلم ميخائيل كيريللى " سقوط برلين "، وهو جزءين : ١٩٤٩ـ ١٩٥٠، ويمثل ذروة عبادة الستالينية، حيث

يصور المخرج القائد السوفيتى كشخصية خارقة للطبيعة، وكشخص يمكن أن يرى ما بقلوب الناس البسطاء، والذى نسمع صوت غناء الملائكة فى كل مـرة يظهـر فيها، كما أنه عبقرى أيضا من الناحية العسكرية حتى إنه لم يهزم أبـدا علـى يـد هتلر، ويقوم بالعمل وحده دائما، بل إن الأمريكيين يقومون فى السر بالتعاطف مـع النازيين ومساعدتهم. أما أفلام الدعاية فقد تم صنعها من أجل هدف قريـب يخـدم السياسات السوفيتية الداخلية أو الخارجية، مثل فيلم أبرام روم " بـلاط الـشرف " (١٩٤٨) الذى يتناول موضوع ضرورة الصراع ضد " الكوزموبوليتانيين الذين بلا جذور ". وفى هذا الفيلم نرى اثنين من العلماء السوفييت يقتربان من اكتشاف مهم، لكنهما يقعان تحت إغواء فكرة " المفهوم الزائف لعالمية العلم "، ووعـد الـشهرة، فيقرران نشر أبحاثهما فى صحيفة أمريكية. كما أن العلماء الأمـريكيين ـ الـذين يتضح فى النهاية أنهم ليسوا إلا جواسيس ـ يحضرون إلـى المعامـل الـسوفيتية ويندهشون من تقدم إمكاناتها، لكن العالمين السوفيتين يلقيان عقابهما، فيقر أحـدهما بأخطائه ويعتذر عنها ليتم الصفح عنه، أما الآخر فيتم تسليمه إلى العدالة السوفيتية.

كما أن عددا من كتاب السيناريو والمخرجين المشهورين أصبحوا ضـحايا للحملة المضادة للنزعة الكوزموبوليتانية، فقد هوجم بـضراوة ليونيـد تراوبيـرج وديزيجا فيرتوف وسيرجى يوتكفيتش، وكانوا جميعـا مـن اليهـود، وهكـذا لـم يستطيعوا صنع أفلام جديدة فى حياة ستالين. ومن ناحية أخرى فإن الأفـلام التـى تتناول سيرة المشاهير استمرت فى قوة، حيث تم صنع ١٧ فيلما منها تعتمد علـى قصص حياة الأبطال العسكريين والمـدنيين، مثـل مـؤلفى الموسـيقى جلينكـا وموسورسكى وريمسكى كورساكوف، وكانت هذه الأفلام يشبه الواحد منها الآخر، حتى إن الصحف المعارضة لاحظت أن الحوار يمكن أن يؤخذ ببساطة مـن أحـد هذه الأفلام ويضاف إلى الآخر دون أن يلاحظ المتفرج تغيرا ما.

لقد عانت السينما فى تلك السنوات البائسة إلـى حـد كبيـر مـن التـدخل البيروقراطى، والرسائل والمضامين السياسية أحاديـة البعـد، وقمـع الأسـلوب الشخصى، وأولوية الكلمة على الصورة (فيما يسمى " السيناريو الحديدى "). وقبل

وفاة ستالين مباشرة، بدأ زعماء الحزب فى إدراك كيف أن الثقافة السوفيتية أصبحت أكثر عمقا، وكانوا مهتمين وواعين بأن الروايات والمسرحيات والأفلام لم تعد تلعب دورها التحريضى فى مناصرة الحزب، لذلك فقد أخذوا خطوات مترددة بعيدا عن الخط الملتزم للحزب. وقد كرس مالينكوف جانبا من خطابه أمام المؤتمر التاسع عشر للحزب فى أكتوبر ١٩٥٢ للحديث عن مشكلات الثقافة السوفيتية، ودعا إلى صنع عدد أكبر من الأفلام، كما أنه استنكر بشكل ضمنى الموقف السابق للزعامة التى كانت تصر على صنع الأفلام الكبيرة فقط. وكما لاحظ ميخائيل روم: "إن صناعة عدد قليل من الأفلام أثبتت فى النهاية أنها ليست أكثر سهولة من صناعة أفلام عديدة، وفكرة تركيز الاهتمام بعدد قليل من الأفلام ـ كما لو أن هذه الطريقة سوف تتيح إنتاج جودة رفيعةـ قد أثبتت فى النهاية أنها فكرة خيالية تنتمى إلى عالم اليوتوبيا ".

وكان لقرار صناعة عدد أكبر من الأفلام نتائج بعيدة المدى، فعادت أستديوهات الجمهوريات إلى الحياة بعد أن كانت مهملة، كما انفتحت آفاق جديدة أمام المواهب الشابة، وأصبحت الأستديوهات قادرة على أن تتوقف عن التركيز على صنع أفلام كبيرة، وتوجهت إلى صنع عدد أكبر من الأفلام، كما أن بعض الأنماط التى كانت قد اختفت أو كادت عادت من جديد إلى الحياة. ولقد أظهر مالينكوف اهتماما خاصا بنقص الأفلام الكوميدية السوفيتية، وقال فى هذا المجال : " نحن نحتاج فى هذا المجال إلى أدباء وفنانين سوفييت من نوع جوجول وشيدرين، يستطيعون من خلال نيران السخرية أن يتخلصوا من كل العناصر السلبية والمقيتة والميتة وكل ما يعوق تقدمنا إلى الأمام " وكان من الضرورى أن يعود الصراع إلى الظهور مرة أخرى فى الأفلام التى كان ينظر إليها على نطاق واسع باعتبارها نمطية ومملة. ومع ذلك فقد كان لابد أن يكون صراعا من النوع " الصريح " (على سبيل المثال، بين بقايا القديم وبين الجديد)، مما يؤدى إلى الحل الصحيح (انتصار الجديد). لكن ما لم يجرؤ ناقد على أن يقوله هو أن الأفلام الأكثر شجاعة لم يكن ممكنا أن يتم إنتاجها طالما أن صناع الأفلام كانوا يعيشون تحت طغيان دموى. ولم تؤثر تغيرات عامى ١٩٥٢ـ١٩٥٣ على الإنتاج السينمائى، ففى الاتحاد السينمائى

كان إنتاج الفيلم الواحد يستغرق فترة طويلة من الزمن للإشراف عليه، بدءا من كونه فكرة، وحتى مرحلة عرضه فى دور العرض. وهكذا فإن الأفلام التى عرضت فى عام ١٩٥٣ كانت أفلاما كئيبة كأفلام السنوات السابقة. لكن أحد الشروط الجوهرية لهذا التغير كان وفاة ستالين نفسه التى حدثت فى مارس عام ١٩٥٣، لتعقبها تغيرات عميقة فى النظام السياسى، فسرعان ما عادت الحياة لصناعة السينما السوفيتية كأثر من آثار "ذوبان الجليد" الذى امتد فى كل جوانب الثقافة السوفيتية. وفى أواسط الخمسينيات، تم رفع العديد من القيود القديمة وتزايد الإنتاج بشكل واضح، وحصل المخرجون الذين قدموا أعمالا مهمة فى الماضى البعيد على فرصة جديدة، وعادوا للتجريب، كما أن مخرجين جددا وموهوبين أتيحت لهم فرصة الظهور، وتحول الفنانون إلى المسائل الأصيلة ليعبروا عن أنفسهم بقدر من التوهج.

كما أصبحت السينما متنوعة الإنتاج، ففى نظام قام بتسييس كل عناصر الحياة، فإن أى فيلم يصور العالم بقدر أو بآخر من الواقعية ويتناول مشكلات الواقع كان يتم النظر إليه باعتباره هداما ومخربا. وعلى الرغم من أن السينما السوفيتية لم تستطع استعادة شهرتها العالمية التى كانت تتمتع بها فى أواخر العشرينيات، فإن الأفلام أصبحت مرة أخرى تستحق المشاهدة، وتشكل إسهاما إيجابيا فى الحياة الثقافية.

ألكسندر دوفشينكو (١٨٩٤- ١٩٥٦)

كان ألكسندر دوفشينكو هو أهم السينمائيين العظام الذين سجلوا وقائع التجربة الأوكرانية خلال حياته الفنية التى استمرت ثلاثين عاما، حيث قام بمعالجة التطور السياسى والاقتصادى لوطنه الأم أوكرانيا، وتكيفه مع سياسات التحديث للاتحاد السوفيتى.

ولد دوفشينكو لأسرة قروية فى الشمال الشرقى من أوكرانيا، ونشأ خلال فترة القمع القيصرى للثقافة القومية الأوكرانية وهى التجربة التى جعلته رافضا بشدة النظام الإمبريالى. ونضج خلال أحداث الثورة فى عام ١٩١٧، وانضم إلى الحركات السياسية الراديكالية التى كان عددها يتزايد بسرعة فى أوكرانيا، ليلحق فى النهاية بالحزب البلشفى الأوكرانى الذى ناضل ضد الكولونالية الروسية، بينما كان يدافع عن التحالف مع البلاشفة الروس لتأسيس نظام اشتراكى جديد. وخلال حياته المهنية القصيرة كفنان تشكيلى ورسام للرسوم الكارتونية السياسية فى الصحف، اشترك دوفشينكو مع منظمة " فاب ـ ليت " الأدبية، التى كانت مركزا لدائرة من المثقفين الأوكرانيين الملتزمين بالتطور الاشتراكى تحت القيادة السوفيتية، وبالحفاظ على الميراث الثقافى القومى.

ودخل دوفشينكو أستديو كييف المركزى كمخرج طموح فى عام ١٩٢٦، وكانت فترة تدريبه ككاتب سيناريو فى أفلام كوميدية قصيرة من نوع "السلابستيك" مثل "فاسيا الإصلاحى" (١٩٢٦)، وظل يعمل فى مجال الكوميديا فى فيلمه الأول كمخرج "توت الحب" (١٩٢٦)، وهو هجاء ساخر للأخلاقيات الاجتماعية والجنسية. وكان أول أفلامه الروائية الطويلة هو "حقيبة دبلوماسية" (١٩٢٨) الذى كان فيلم تشويق سياسى يعتمد على حادثة حقيقية، حيث يتم اغتيال مندوب سوفييتى على أيدى العملاء المعادين للبلاشفة، وقام دوفشينكو بتحويل هذا الحدث إلى حكاية

عن مؤامرة عالمية وعن تضامن الطبقات العاملة، عندما جعل البوليس السرى البريطانى مشتركا فى الاغتيال، كما أن العمال البريطانيين يقومون بتسليم الأوراق الدبلوماسية السوفيتية إلى الاتحاد السوفيتى.

وتحول دوفشينكو فى الفترة اللاحقة عن تلك المحاولات الأولى باعتبارها فترة من التدريب الفنى، وبالفعل فإن أيًّا من هذه الأفلام لم يكن يساعده على معالجة الموضوعات الأوكرانية التى كانت فى مركز اهتمامه، وكان يعتبر أن أول مشروعاته الجادة هو فيلم "زفينجورا" (١٩٢٧) الذى كان حكاية رمزية معقدة حول التطور التاريخى الأوكرانى، الذى يتضمن مزيجا ثريا من الفولكلور الأوكرانى القديم، والأفكار الأيديولوجية التى تناصر التطور المعاصر تحت القيادة السوفيتية. وكان التوليف شديد البلاغة فى هذا الفيلم يعطى صورة عن إسهام دوفشينكو فى أسلوب المونتاج السوفيتى.

وحمل دوفشينكو هذه السمات عبر موضوعه التالى وهو فيلم " الترسانة " (١٩٢٩)، حيث كانت هذه الدراما التاريخية تحكى عن أحداث من الحرب العالمية عندما قام البلاشفة الأوكرانيين بتحصين أنفسهم داخل مصنع الذخيرة " الترسانة " فى كييف، ليحاربوا قوات القوميين الأوكرانيين المعادين للبلاشفة. وعل الرغم من ذلك فإن دوفشينكو قام مرة أخرى بإثراء أيديولوجية الفيلم بإشارات وتلميحات إلى الماضى الأوكرانى. وفى المشهد الأخير حيث يقوم البطل البلشفى بصد الرصاصات، فإن البطل يعود فى جذوره إلى الحواديت الفولكلورية من القرن الثامن عشر.

ومع فيلمه " الأرض " (١٩٣٠) تناول دوفشينكو على نحو أكثر حميمية التحديث فى أوكرانيا تحت القيادة السوفيتية، ويعالج الفيلم المسألة المحددة لإنشاء التعاونيات فى حقول الفلاحين الأوكرانيين، فى مواءمة مع السياسة الزراعية للاتحاد السوفيتى، وهو يدمج هذه المسألة داخل حكاية حول صدع يحدث داخل عائلة، حيث يمثل الجيل الأقدم نوعا من مقاومة التحديث، لكن الجيل الشاب المتحمس يتحدى هذا الجيل القديم من أجل التغيير السياسى. وعندما يتم اغتيال

البطل الشاب على أيدى الكولاك الإقطاعيين الذين كانوا يحاولون تدمير التعاونيات فإن الأب الذى كان رافضا للتحديث ينضم إلى منظمات الكومسمول (الشباب) في القرية، فى نوع من موافقته واحتفائه بالتعاونيات.

ومع فيلمه الناطق الأول " إيفان " (١٩٣٢) تناول دوفشينكو موضوع التصنيع من خلال الخطة الخمسية الأولى لتدور أحداث قصته في موقع إنشاء مجمع صناعى هيدروكهربائى ضخم فى أواسط أوكرانيا، وهو المشروع الذى تم بناؤه ليكون الواجهة لحملة التصنيع السوفيتية، واستخدم دوفشينكو المكان لدراسة حياة العامل فى النظام الصناعى الجديد. وبطل الفيلم " إيفان " فلاح أوكرانى يتم تجنيده للعمل فى موقع الإنشاء، ويواجه صعوبة التكيف تجاه النظام الصناعى مما يتيح رمزا لردود أفعال جيله تجاه التغيير.

ولم تستطع حياة دوفشينكو الفنية أن تنجو من آثار التغيرات السياسية التى كانت تحدث آنذاك، فقد كان تعزيز سلطة الحزب على التحكم فى الممارسات الفنية مصحوبا بتدقيق شديد وخاص فى أى مظاهر لما سمى " الانحراف القومى " بواسطة الفنانين الذين ينتمون إلى جمهوريات غير روسية، وقد تم توجيه النقد الحاد لكل من فيلمى " الأرض " و " إيفان " بواسطة النقاد والحزبيين الذين اتهموا الفيلمين بالنزعة الشكلية والقومية، وكنتيجة لذلك فإن دوفشينكو تحول سريعا عن تناول الموضوعات الأوكرانية فى فيلمه " إيروجراد " (١٩٣٥) الذى يدور فى الشرق الأقصى من روسيا. وتعالج تلك القصة من المغامرات تخريب محاولات التطوير السوفيتية بالقرب من الحدود السيبيرية، لهذا فإن الفيلم يظهر بعض آثار المخاوف من النزعات الهدامة التى كانت سائدة تحت حكم ستالين. وبإيحاء من ستالين، عاد دوفشينكو إلى معالجة الموضوعات الأوكرانية بفيلمه التاريخى الذى يصور حياة " شوشورز " (١٩٣٩)، حيث يتناول الفيلم المآثر التى قام بها نيكولاى شوشورز، أحد زعماء الجيش الأحمر الأوكرانيين خلال الحرب الأهلية، ويعتبر هذا الفيلم واحدا من مجموعة الأفلام التى تتناول سيرة حياة المشاهير — وكان من أهمها فيلم " شابابيف " (١٩٤٣) — وهى الأفلام التى نالت الإقرار بأنها تنتمى

بشكل رسمى إلى الواقعية الاشتراكية التى ساهمت فى نزعة " عبادة الفرد " الستالينية.

ومثل معظم السينمائيين السوفييت، فإن معدل إنتاج دوفشينكو تدهور عندما أصبحت صناعة السينما السوفيتية أكثر بيروقراطية، وتزايدت سلطة الرقابة الحزبية وخلال فترة الحرب العالمية الثانية، قام دوفشينكو بالإشراف على الأفلام التسجيلية الدعائية، كما أكمل فيلمه الروائى الوحيد الذى قام بصنعه بعد الحرب : " ميتشورين " (١٩٤٨)، وهو سيرة حياة العالم الروسى إيفان ميتشورين الذى كان يعتبر من جانب السلطات الرسمية العالم الذى قام بتطوير " العلم المادى ".

وكان دوفشينكو يأمل فى العودة إلى اهتمامه الدائم بالتطور الأوكرانى، وذلك خلال عام ١٩٥٦ بفيلم " قصيدة البحر "، لكنه مات بينما كان المشروع تحت الإعداد، حيث قامت زوجته وشريكته الفنية طوال حياته جولى سولنيتسيفا (١٩٠١ــ ١٩٨٩) بإكمال الفيلم فى عام ١٩٥٨، كما استمرت فى إخراج عدد آخر من الأفلام الروائية عن سيناريوهات وقصص لدوفشينكو لم يستطع إخراجها فى حياته وكان من بينها " وقائع السنوات الملتهبة " (١٩٦١)، " ديزنا المسحورة " (١٩٦٥). وساعدت حياتها الفنية على استمرار مشروع دوفشينكو فى توثيق التطور المعاصر لأوكرانيا.

" فانس كيبلى "

من قائمة أفلامه :

"ياجودكا إيوبيفى" (١٩٢٦)، "سونكا ديبكوريــا" (١٩٢٦)، "زفينجــورا" (١٩٢٧)، "الترسانة" (١٩٢٩)، "الأرض" (١٩٣٠)، "إيفان" (١٩٣٢)، "إيروجــراد" (١٩٣٥)، "شوشورز" (١٩٣٩)، "التحرير" (١٩٤٠) ــ تسجيلى، "الحرب من أجل أوكرانيا السوفيتية" (١٩٤٣)، "النصر على الضفة الأخرى من أوكرانيــا" (١٩٤٥) ــ تسجيلى، "ميتشورين" (١٩٤٨).

السينما الهندية : من الجذور إلى الاستقلال

بقلم : أشيش راجادياكشا

الهند واحدة من أكبر بلدان العالم وأكثرها تنوعًا فى ثقافات شعوبها، وهى الثانية بعد الصين فى عدد السكان والثانية بعد الولايات المتحدة فى اتساع وأهمية صناعتها السينمائية. والأفلام الهندية أفلام جماهيرية ليس فى الهند وحدها ولكن فى أجزاء كبيرة من آسيا وإفريقيا، والعديد من البلدان الأخرى حيث توجد مجتمعات تنحدر من أصول هندية. وجذور التميز فى السينما الهندية تمتد إلى تاريخ طويل يحتوى على تنوع التقاليد الثقافية، وبينما كانت بومباى ومازال هى مركز إنتاج السينما الهندية، فإن الصناعات السينمائية تنامت منذ وقت مبكر فى القرن العشرين داخل شبه القارة الهندية، فى كالكوتا ومادراس ولاهور وبعض المراكز التجارية الأخرى، وكانت تعتمد فى نشاطها على الأساليب المسرحية والفنية التى تجمع بين النماذج الغربية والمحلية. ومن هذا الاندماج نبع العديد من الأنماط مثل نمط الفيلم " الأسطورى " (الذى يعتمد على الأساطير والملاحم الهندوسية)، وهو النمط الذى تنفرد به الهند.

من المسرح إلى السينما : المشروع الاستعمارى الكولونالى

بومباى ومسرح بارسى

إن التاريخ فى الهند كما يحب أن يراه المؤرخ دى دى كوسامبى يعبر عن نفسه دائمًا من خلال الجغرافيا، ففى بومباى وحتى اليوم يوجد قوس فى قلب المدينة يتراوح مابين مصانع النسيج إلى مواقع بناء السفن والأسواق التجارية الضخمة " البازار "، وحتى مراكز البيع بالجملة للمنتجات الصناعية. إن هذه المساحة التى لاتزيد عن عشرة أميال مربعة شهدت صعود أول (ثم أغنى) طبقة صناعية فى الهند، وكانت الأساس فى الاقتصاد الكولونالى للبلاد على الساحل الغربى، كما أنها كانت المكان الذى ولدت فيه صناعة السينما الهندية. وكانت شركة " كوهوينور فيلم " فى دادار، وشركة " رانجيت موفيتون " : فى باريل،

وشركة " إمبيريال فيلم " – التى أصبحت تعرف اليوم باسم " نانا شوك " – هى أكبر ثلاثة أستوديوهات عرفتها الهند، وازدهرت هذه الأستوديوهات فى أواخر العشرينيات، بينما لم يفصل بين الواحد منها والآخر إلا أميال محدودة.

وكان الرأسماليون التجار الهنود الذين استثمروا بعض أموالهم فى صناعات التسلية الوليدة للمسرح ثم السينما فيما بعد، قد نشأوا كطبقة اقتصادية قوية، خاصة من خلال التجارة الساحلية مع الغرب، والشرق الأوسط، والصين. وكان العديد من مشروعات الشحن الأولى فى سورات وبومباى قد تأسست عن طريق عائلة بارسى، وهى العائلة التى أسست فيما بعد النمط المسرحى الشهير داخل الهند والمعروف باسم " مسرح بارسى ".

وكان مسرح بارسى – الذى يقر دائمًا السلف المباشر للنمط الذى يجمع بين الغناء والرقص والحركة للسينما الهندية – قد تأسس كصناعة عندما قام سيرجا مسيدجى جيجهوى بشراء مسرح بومباى فى عام ١٨٣٥، وكان واحدًا من أكبر الصناعيين التجار فى الهند، وكانت له مشروعات مزدهرة مع الصين فى مجال الحرير، وخطوط صناعة الغزل والقطن والصناعات اليدوية، ثم أصبح فيما بعد مؤسس أكاديمية الفنون التى تركت تأثيرات على الثقافة الهندية، والمعروفة باسم مدرسة " جيه جيه "، فى عام ١٨٥٧. بينما بدأ مسرح بومباى فى عام ١٧٧٦، والذى كان نسخة مباشرة عن مسرح ديورى لين فى لندن، وقد عرف آنذاك بسبب عروض مسرحيات مثل " مدرسة الفضائح " لشيريدان، وبزبائنه البريطانيين من المستعمرين. لقد صنع هذا الاندماج نمطًا فنيًا وصناعة فى وقت واحد، فقد تبع مسرح بومباى المسرح الأكثر شهرة " جرانت رود " (١٨٤٦)، الذى كان يقوم باقتباس الموضوعات المحلية ويصنعها فى الأساليب المسرحية الإليزابيثية. وإن الدراما الرومانسية والأسطورية والتاريخية، بالإضافة إلى ملاحم المغامرات من الحكايات الأسطورية الشعبية الهندية، مثل حكايات الفردوس " الشاهنامة " التى تعود إلى القرن العاشر، كانت تعرض مع الاقتباسات الأولى الكبرى عن شكسبير باللغة الجوجاراتية والأوردية. كما أن الموسيقى التى كانت تستخدمها استوحت

الأوبرا لكى تقدم تنويعًا على الموسيقى الهندية الشمالية الشعبية (الكلاسيكية الخفيفة)، وبذلك فإنه تم ابتكار أحد أسلاف الأغنية السينمائية الأولى.

وفى بومباى وكالكوتا ومادراس ولاهور، وفى مدن أخرى أيضًا، كان هذا النوع من المسرح يتم عرضه فى سلسلة من دور العرض المسرحية التى كانت تتحلق حول المناطق الشعبية من المدينة، بطريقة يمكن أن تكون بها فى متناول الزبائن الأغنياء، ولكن لكى تحتفظ بالمسافة الثقافية بعيدًا عنهم. وفى بومباى تم بناء " مسرح إدوارد " فى عام ١٨٦٠، وهو أقدم المسارح التى ما تزال قائمة حتى اليوم، وتبعه مسارح " إمباير " و " جيتى " (الذى يسمى الآن " كابيتول ")، بالإضافة إلى دار " رويال أوبرا " (دار الأوبرا الملكية)

العرض

كان العرض السينمائى فى أيامه الأولى مقتصرًا على مسارح الخيام المتجولة التى كانت تستخدم نظم عرض إديسون، ثم نظم باتيه بعد عام ١٩٠٧، ومنذ عام ١٩١٠ تم البدء فى بناء دور العرض، وتحويل القصور المسرحية الشهيرة فى المدن الكبرى إلى دور عرض "بيوسكوب"، وهو التحول الذى حدث بأعداد كبيرة. وعندما تم الكشف عن أفلام لوميير القصيرة باعتبارها " أعجوبة القرن"، وذلك فى ٧ يوليو ١٨٩٦، فإن هذا العرض كان فى فندق " واطسون " للصفوة فى بومباى، لكن السينما تحولت بعد ذلك إلى المسارح الوطنية مثل " نوفيلتى ثياتر"، وشركة "مسرح فيكتوريا" التى كانت تعرض فى الفترة السابقة أكثر المسرحيات شهرة من مسرح باريسى. وكان مسرح " نوفيلتى " مشهورًا آنذاك باستراتيجية وضع أسعار متفاوتة للتذاكر لكى يستطيع استيعاب جمهور " الطبقة الدنيا "، وذلك باستخدام المقاعد الخشبية الطويلة (الدكك) بسعر روبية ونصف للتذكرة، والجزء الخلفى من المسرح بسعر أربعة " أنّا ".

وفى عام ١٨٩٩ قام البروفيسور إستيفينسون بعرض " بانوراما لمشاهد ومواكب هندية "، بالإضافة إلى المسرحية الشهيرة التى كان المسرح فى كالكوتا يقدمها: " زهرة بلاد فارس "، وذلك فى مسرح " ستار "، وهو ما خلق ماسوف يظل خلال العقد التالى الشكل السائد للعرض فى تلك المدينة. وكان هيدالال سين (١٨٦٦ – ١٩١٧) هو " أول " مخرج سينمائى هندى، وقد بدأ أعمال شركة " رويال بيوسكوب " ليصور العديد من المسرحيات التى كانت أكثر المسرحيات جماهيرية فى كالكوتا، كما أخرج فيلم " على بابا والأربعين حرامى " فى عام ١٩٠٣ الذى كان من بطولة نجم المسرح الكلاسيكى الشهير كوسوم كومارى، وبذلك أصبح أول نجم سينمائى هندى، وكانت أغلب أفلامه يتم عرضها بعد المسرحيات نفسها كجزء من عرض التسلية فى ليلة واحدة.

وفى بلدة ما هاراشترا قام شاهو ماهاراجا الذى كانت له آنذاك اهتمامات كبيرة بالمسرح بتمويل أول أستوديو بالمنطقة، يحمل اسم " شركة أفلام ماهاراشتار" (١٩١٧ـ ١٩٣٢)، وبدأ فيه بابوراوبنتر (١٨٩٠ـ ١٩٥٤) ـ الذى كان رساما من الطبقة المتواضعة للحوائط القماشية والديكور المسرحى ـ فى أن يسهم فى عمل الأستديو من أجل إعادة المسرح الموسيقى الشعبى المعروف باسم " ماراثى " أو " ناتياسانيجت ". وتحت رعاية بنتر قام المؤلفون الموسيقيون المشهورون فى هذا النمط ـ مثل جوفيندراو تيمبى، وماستركريشنارأوـ بالتحول تدريجيا إلى السينما، كما فعل العديد من نجوم المسرح المشهورين.

وتكررت تلك النزعة فى منطقة بعد أخرى، ففى منطقة أندرا براديش قامت فرق مسرح سورابى بعرض أول الأفلام الكبيرة بلغة التيلوجو، وفى منطقة ماردراس كانت المجهودات الرئيسية فى صناعة السينما تعود إلى الكاتب المسرحى بامال سامابانداm موداليار الذى فعل الكثير لتأسيس سينما " محترمة " بلغة التاميل، وأيضا بواسطة فرقة مسرحية (تحولت بعد ذلك إلى إنتاج التاميل الناطقة)، وهى شركة " إخوان تى كيه إس "، وفى كارناتاكا فإن فرقة جوبى فيرانا، والعديد من الفرق المسرحية، بدأت فى الظهور بسرعة بالقرب من مايسورى، مقر أسرة ووديار الملكية التى استطاعت فيما بعد السيطرة على سينما كانادا، حتى الستينيات

من القرن العشرين. وقدمت هذه الشركة المخرجين المشهورين مثل " إتش.إل.إن.سيمها " و " بى. آر. بانثولو " و " جى.فى.آير "، كما ظهر فيها نجوم مثل راج كومار وليف لافاتى، وتضمن إنتاجها العديد من الأفلام الناجحة تجاريا فى تلك الفترة المبكرة، مثل فيلم " بيدارا كانابا " (١٩٥٣)، وهو أول نجاح تجارى كبير فى سينما كانارا، الذى يقتبس مسرحية عن " فرقة جوبى " كتبها جى فى آير، من أجل صنع فيلم مغامرات أسطورى بتلك اللغة. وفى فترة لاحقة، وبعد زمن طويل، ومع " أغنية البجعة " (١٩٧٥)، عاد آير ــ الذى أصبح مخرجا لنمط " فيلم الفن " ــ من جديد إلى هذا النمط، باعتباره مثالا على الأسطورة الكلاسيكية، وليس مجرد نمط تجارى فى المدن.

إقليم البنجاب

فى لاهور، العاصمة الثقافية والاقتصادية لمنطقة البنجاب، (التى أصبحت الآن فى باكستان)، شهد عام ١٩٠١ تطورين أديا إلى تحول صناعة التسلية الهندية. ففى هذا العام تم إنشاء جاندارفا ماهافيديالات، التى كانت مدرسة موسيقية أتاحت للمرة الأولى التدريب على الموسيقى الكلاسيكية خارج النظام الإقطاعى الذى يعتمد على " الجورو " (المعلم) و " الشيشيا " (التلميذ)، مما أدى إلى ثورة كبرى من خلال نشر النصوص الموسيقية، التى يتم النظر إليها حتى اليوم بنوع من الغيرة عن طريق العديد من " الجاراناس ". وقد أدى ذلك إلى انتشار هائل لأسلوب المدارس الموسيقية الذى قام بإظهار العديد من كبار الموسيقيين فى عالم المسرح، ثم بعد ذلك نجوم الغناء مثل شانتا أبتى فى أستديوهات باربات، ومؤلفين موسيقيين ما يزالون يحققون تأثيرا مهما حتى اليوم مثل رفيق غزناوى وماستر كريشناراو. وفى نفس الوقت فإن قانونا للأراضى فى ذلك العام بتقليص الاستثمارات الحضرية فى الزراعة، مما أدى إلى استثمار أكثر اتساعا فى عالم وسائل الترفيه. واتخذت تلك الاستثمارات فى البداية شكل بناء دور المسرح، ثم بناء دور العرض السينمائى فيما بعد. وخلال فترة السينما الصامتة كانت مشروعات صناعة الأفلام مقتصرة على الأفلام التسجيلية والتعليمية التى تقوم

الحكومة أو الوكالات الحكومية بدعمها ورعايتها، وخاصة في مجال السكك الحديدية. لكن صفقة تسوية بين شركة " آر. كيه. أوه " وشركة "إمباير للتوزيع" لصاحبها ريواشافكاربانشولى التى اكتسبت حقوق استخدام أدوات "آر. سيه. إيه. فوتوفون " مع قدوم الصوت، مما خلق بناء تحتيا قويا للتوزيع، وإن كان ما يزال حتى ذلك الوقت مقتصرا على الواردات الأمريكية. وكانت أول الأفلام الروائية التى تدور فى البانجاب قد تم إنتاجها عن طريق شركة " بايونير " وشركة " بلاى آرت فوتوفون "، وكانت عبارة عن أفلام مغامرات تصنع على نحو متعجل وتمزج بين خيال ألف ليلة وليلة مع دراما شركة " آر.كيه.أوه "، وكان من بينها على سبيل المثال فيلم النسر الغامض (١٩٢٩)، و"قلوب شجاعة" (١٩٣٠). وهكذا فإن توليفة للتسلية الجماهيرية واسعة الانتشار قد تم تطويرها، والتى كان جمهورها الأساسى من الفلاحين النازحين الذين تحولوا إلى طبقة عاملة صناعية فى المدن، وهو ما خلق ظروفا مثالية لتوليفة سوف تقوم السينما الهندية بالاعتماد عليها بعد الحرب العالمية الثانية. وإن فيلم " ماسالا " الهندى فى معناه المعاصر يجد جذوره فى الأفلام الموسيقية الناجحة لبانشولى، مثل " كازانشى" (١٩٤١) و"زاميندار" (١٩٤٢)، التى تم إنتاجها بواسطة شركة كاردار، ليتبعها بعد ذلك واحد من أكبر المنتجين خلال الستينيات والسبعينيات، وهو بى.آر.شوكرا.

مسارح مادان

كان الانتقال الثقافى لطبقة الصفوة من التجار خلال القرن التاسع عشر واضحا فى الحياة العملية المبهرة لمسرح مادان المثير للجدل، الذى تأسس فى كالكوتا على يد جامسيدجى فرامجى مادان (١٨٥٦ـ١٩٢٣)، الذى كان ممثلا سابقا فى مسرح بارسى فى بومباى، وأحدث ثورة فى عالم صناعة وسائل التسلية عندما امتلك اثنتين من شركات بومباى الكبرى، وهما كاتاوـ ألفريد، وإلفينستون، اللتان تشملان مبان مسرحية وحقوق كل الإنتاج فيها، ومجموعة الممثلين والكتاب الذين كانوا يعملون فيهما.

وعندما نقل نشاطه إلى كالكوتا حيث بدأ العمل فى شركة " جيه.إف.مادان وشركاه " كان يدير فى البداية شركة إليفنستون المسرحية، بالإضافة إلى مسرح هورانثيان الذى كان يتم فيه العرض فوق بارجة. إن أعماله المسرحية فى تلك الفترة كانت مكتوبة بواسطة الكاتب المسرحى المهم لدى الشركة، آجاهاشر كاشميرى (١٨٧٩ـ ١٩٣٥) الذى عرف باقتباساته عن شكسبير لتحويلها إلى نسخ محلية ذات طابع شرقى، أو لتتحول إلى أعمال درامية حول علاقات الدم الإقطاعية ومعارك الشرف والتضحية والقدر والمصير. واستمر تأثير كاشميرى على المسرح والسينما الهنديين حتى الأربعينيات، وهو ما يظهر فى أعمال مخرجين مثل سوهراب مودى فى فيلم " السجان " (١٩٣٨) ومحبوب خان فى فيلم " هومايون " (١٩٤٥).

ولقد أدرك مادان إمكانية تحويل نشاطه المسرحى إلى السينما بشكل متأخر نسبيا فى حياته الحافلة كمستثمر، وتحول إلى السينما لأول مرة عندما اشترى حقوق الوكالة لشركة " باتيه " ليحول مسارحه إلى دور عرض سينمائية، ثم استمر فى امتلاك سلسلة من المسارح حتى إن إمبراطورية مادان وصلت إلى ذروتها بامتلاك ١٧٢ دار للعرض عبر شبه القارة الهندية، كما أنه كان يحصد نصف إيرادات شباك التذاكر. كما أن مادان كمستورد اشترى الأفلام قبل الحرب العالمية الأولى من المصادر البريطانية فى معظم الأحوال، مثل شركة أفلام لندن، لكنه استطاع خلال العشرينيات التوقيع على عقود متميزة مع شركتى مترو، ويونايتد أرتيستس. وكان مادان واضحا فى خطته التسويقية لتقديم السلع الترفيهية للصفوة فى المدن التى تقلد الإنجليز، كما أنه لم يقم طوال سنوات عديدة بتوزيع أية أفلام هندية.

وكان لهذه السياسة التسويقية العديد من الأصداء الثقافية التى قد لا تبدو واضحة على السطح، فخلال فترة الحرب استطاع مادان أن يحصل على الإعانات الحكومية، لبناء دور عرض ترفيهية لقوات الإنجليز. وكان مسرح بارسى فى الفترة السابقة قد أرسى مثالا على الثقافة الرأسمالية المحلية التى تحترم ذاتها،

وتعطى صياغتها الخاصة للعظمة الفيكتورية، وهو النموذج الذى قاد الصناعة كلها إلى نوع من فن السوق " البازار " الذى يتضمن الصور الفوتوغرافيـة واللوحـات التى تتوجه إلى الجمهور المحلى (المستغرب أو المتجه إلـى الغـرب). وكانـت " مدرسة الشركة أو الفرقة " الشهيرة فى التصوير التشكيلى ذات تأثير كبيـر، فقـد كانت شكلا مبتكرا من فن " البازار " المتجه على نحو خاص إلـى البيروقراطيـة البريطانية والهندية الكولونالية، وتصوير المعمار الكولونالى والبورتريهات ومشاهد الشوارع. وكان مصورو اللوحات الزيتية يتم التعاقد معهم عن طريق طبقة النبلاء الهنود لكى يقوموا برسم مشاهد حول بهاء البلاط، لكن تم استبدالهم تدريجيا، فـى البداية عن طريق المصورين الفوتوغرافيين ثم بعد ذلك بالفنانين السينمائيين الـذين تم استئجارهم من شركات الفوتوغرافيا، مثل كليفتون فى بومباى، وبورنوا شـيبرد فى كالكوتا، من أجل تصوير المجالس التى يعقدها الأمـراء الهنـود والزيـارات الملكية والاحتفالات وحفلات الشاى وأحداث الدولة. إن كثيرا من بـدايات الـسينما الهندية المصنوعة محليا كانت تتمثل فى جماليات " مدرسة الشركة " فى التعاقد مع شركة باتيه، وشركة أفلام فوكس التى كانت تشترى اللقطـات الإخباريـة بـسعر دولارين للقدم الواحد وأفلام الاستعراضات مثل فيلم إف.بـى.ثانـاوالا " المنظـر الجديد الرائع لبومباى " (١٩٠٠) بسعر ما بين عشرة سنتات إلى دولار واحد للقدم.

وبمرور الوقت تحول مسرح مادان إلى إنتاج الأفلام فـى حـوالى ١٩١٧، وكانت " شركة المجموعة " تعنى فى مجال تحديث مسرح بارسى أشـياء شـديدة الاختلاف من الناحية السياسية بالمقارنة مـع ذروة أيـام " المجموعة " قبل عقـد أو عقدين من الزمن. ففى السنوات الأولى كانت السمة المميزة " الاستـشراقية " لمادان تعتمد إلى حد كبير على أعمال المؤلف المهم أجاكاشـر كاشـميرى، ومـع النجمة باشينس كوبر التى لعبت النسخة المبكرة لشخصية " نرجس "، المرأة التـى تمثل شرف العشيرة أو مركز صراع الرجال للسيطرة أو الاستحواذ عليها. وفـى عام ١٩٢٣ اشتركت الشركة فى إنتاج الفـيلم ذى النزعـة الجنـسية الواضـحة " سافيترى " مع شركة " شينى " فى روما، وهو الفيلم الذى أخرجه جورجو مانينى، من بطولة النجم الإيطالى أنجيلو فيرارى، والنجمة رينا دى ليجورو، وكان يعتمـد

على الاقتباس عن " ماها بهارتا " وأساطيرها، وتم الإعلان عنه باعتباره " قصة هندية ساحرة... تدور فى وسط شلالات تيفولى فى روما ". وقامت الشركة عندئذ بالتعاقد مع رينا وزوجها جوسبى والمصور الإيطالى ـ الذى أصبح فيما بعد مخرجا ـ تى ماركونى، لتؤكد على العلاقة الإيطالية كنوع من التأكيد على السلف الكلاسيكى على مسرح بارسى الأوبرالى وتنويعاته السينمائية. ثم قام مادان فى عام ١٩٣٢ بإنتاج فيلم " إنديرا سوبها " الذى كان أضخم الأفلام الهندية الناطقة فى ذلك الحين، وكان يقدم ٦٩ أغنية، فى اقتباس عن مسرحية كانت قد كتبت فى الأصل فى عام ١٨٥٢ فى بلاط " واجدعلى شاه "، لكن النسخة الفيلمية تم تصويرها بأسلوب مستوحى عن مسرحيات برودواى وأفلام هوليوود الموسيقية.

الأصداء السياسية

بحلول العشرينيات كانت فكرة الثقافة الشعبية المصنعة محليا على قدم المساواة مع الغرب قد أصبحت الشعار السائد لدى المجلس السينمائى الهندى الذى انعقد خلال عامى ١٩٢٧و١٩٢٨، برئاسة ديوان بهادور تى رانجاشاريار. وبذلك فإن هذه الفكرة بدأت حقبة سياسية جديدة تعرف باسم " سواديشى "، ففى عام ١٩١٨ قامت إصلاحات مونتاجوـ شيلمسفورد بإتاحة الفرصة لأول مرة للاشتراك الهندى فى الحكومة، بينما دعت إلى إعادة الحياة للصناعة الهندية فى أعقاب الحرب، كما حملت معها أيضا أول تشريع للسينما الهندية، وهو مرسوم السينماتوغراف فى عام ١٩١٨ الذى وضع أسس الرقابة وسياسة الترخيص لدور العرض السينمائية، ليتبع ذلك فى عام ١٩٢٠ قواعد السلطات البلدية المحلية وسلطات الشرطة التى تشترط أنه يجب عرض الأفلام فى دور عرض مبنية، كما تؤكد على الحاجة للقدرة المالية الأكبر من جانب موزعى الأفلام.

وفى عام ١٩٢٦ ظهر العرض لإنشاء شركة إمباير، وهى المبادرة البريطانية التى كانت تهدف لإعادة الحياة لصناعة السينما البريطانية وذلك

بالاحتفاظ بزمن عرض إجبارى للأفلام التى تم صنعها داخل " الإمبراطورية ". لكن كان هناك رفض واسع للمنتجين الهنود لهذا الاقتراح فقد شعر البعض أن السينما الهندية ــ وهى أكثر صناعات السينما تفوقا داخل الإمبراطورية البريطانية ــ يجب أن تطالب بنصيبها الشرعى من العرض الإجبارى، وبذلك تقوم بالتصدير إلى البلاد الأخرى فى الإمبراطورية، بينما قال البعض الآخر من المنتجين بأن الاقتراحات المشابهة فى صناعات السينما الأخرى لم يتم تنفيذها أبدا. لقد كانت تلك واحدة من سلاسل الاختلافات والنزاعات، بينما كانت عملية السيطرة الوطنية تسير فى النهاية إلى النضج فى صناعة السينما، وبدأت السينما فى الحصول على الاعتراف بأنها أكثر الفنون الجماهيرية تأثيرا فى الهند.

وكان المخرج البنجالى المهم ديرين جانجولى (١٨٩٣ـ ١٩٧٨) مناصرا قويا لأفلام الإمبراطورية، وكان هو نفسه نتاجا للفن الأكاديمى الكولونالى، فقد كان رساما للبورتريهات ومصورا فوتوغرافيا، وكانت البورتريهات الفوتوغرافية الذاتية له، وأوله أفلامه الكبيرة " إنجلترا المستعادة " (١٩٢١) من الأعمال الفنية المهمة آنذاك، بالإضافة إلى أن أستديوهاته " بريتيش دومينيون " و " إندو بريتيش " فيلم " قامتا بالترجمة السينمائية للأسلوب ذى التقاليد العريقة للأدب الساخر والمسرح وفن التصوير الزيتى الشعبى، الذى يعكس وجهة نظر كولونالية كما تراها عينا رجل من الشريحة العليا من الطبقة المتوسطة البيروقراطية فى المدينة وكانت أفلام جانجولى تقوم بالتأمل الذاتى، كما كانت قادرة فى نفس الوقت على أن تعكس رؤية خارجية لأنماط الطبقة المتوسطة الهندية بالإضافة إلى القيام بالترجمة السينمائية لفنون التصوير والمسرح البنجالية ذات التقاليد العريقة، لذلك فتحت هذه الأفلام طريقًا ثريًا لتأسيس صناعة سينما ناجحة اقتصاديًا وثقافيًا.

وجاء فى أعقاب جانجولى المخرج بى.سى.بادوا (١٩٠٣-١٩٥١) الذى كان واحدًا من أشهر المخرجين فى فترة ما قبل الاستقلال. التحق باروا بعالم السينما كمساهم للأسهم فى شركة جانجولى " بريتيش دومينيون " قبل أن يجد وظيفة فى أكبر أستوديو هندى خلال الثلاثينيات، وهو " المسرح الجديد "، وهناك

قام باروا بصنع أفلامه التى تتميز بقصص الحب ذات الصبغة الحزينة و تدور فى عالم أرستقراطى عدمى، وتوحى بالأدب الرومانسى الذى يعود إلى العصر الإقطاعى، كما تستخدم طرق التمثيل الإستاتيكية. التى تبدو كأنها من وراء قناع بأسلوب هادئ رزين، والمناقض تمامًا لأسلوب الكاميرا الذاتية المتحركة والسائدة فى تلك الفترة من السينما الهندية. وفى أكثر أفلامه الميلودرامية شهرة "ديف داس" (١٩٣٥) و"تحرير الروح" (١٩٣٧) كانت النتيجة مدمرة، حيث تفصح القصة فى الفيلم الأول عن بطل استولى عليه الحب حتى إنه يغرق أحزانه فى التراب قبل أن يموت على باب حبيبته، أما فيلم " تحرير الروح " فيدرو حول فنان صبيانى يترك زوجته لكى يبقى قريبًا من صحبة فيل متوحش فى الغابة، وكانت هذه الأفلام من بين أكثر الأفلام نجاحًا فى تلك الفترة فى السينما الهندية، لكنها فتحت أيضًا طريقًا ثريًا لكى تستوعب داخل السينما السائدة تلك الواقعية التى كان يدعو إليها " مسرح الشعب " الهندى المتعاطف مع الحزب الشيوعى.

وكان المصور السينمائى لكل من هذين الفيلمين هو بيمال روى، الذى أخرج فى فترة لاحقة الفيلم المهم "فدانان من الأرض" (١٩٥٣) مع ممثل مسرح الشعب الهندى بال راج ساهنى، والمؤلف الموسيقى ساليل شودورى، وتدور القصة حول فلاح يضطر للهجرة إلى المدينة لكى يسترد دينًا ويطالب بفدانين من ميراثه، وكان الفيلم ميلو دراما موسيقية لكنه كان أيضًا المحاولة الأولى فى السينما الهندية للاستيعاب المركز للتأثير الغربى الجديد، وهو واقعية فيتوريو دى سيكا فى فيلم " سارقو الدراجات " الذى عرض فى أول مهرجان سينمائى عالمى فى الهند فى عام ١٩٥١. وكان زميل باروا، وهو نيتين جوز، بالإضافة إلى تلميذه ريكيكيش موشيريجى من بين الذين ساعدوا على خلق سياق عام وشامل لعمل أعظم مؤلفى السينما الهندية فى فترة ما بعد الاستقلال : ساتياجيت راى، وميرنيال سين، وريتويك جاتاك.

من "سواديشى" إلى الميلودراما: فيلم الإصلاح

فى عام ١٨٩٥ دخلت حركة الإصلاح الاجتماعى الطويلة فى الهند مرحلة جديدة عندما حدث الاحتجاج ضد التفرقة فى الجمارك على القطن التى فرضت بواسطة الحكومة البريطانية، فقد بدأت حركة سواديشى، التى يعنى اسمها حرفيًا " وطننا "، وأصبحت فى عام ١٩٠٥ بندًا رئيسيًا من البرنامج الحزبى المؤتمر الوليد، كدعوة وطنية لمقاطعة كل البضائع الأجنبية. لقد كان ذلك فى أحد جوانبه تأكيدًا صريحًا على أن الهند استطاعت تطوير صناعة محلية، لكن الحركة دعت أيضًا إلى التأكيد على المبررات اللغوية والثقافية التى تضرب بجذورها فى التقاليد والمحلية، التى توحد الذاكرة الجماعية للشعب فى الهند. وكان هذان الجانبان- الصناعى والثقافى- لايتناغمان دائمًا معًا، ومنذ البداية كانت الطموحات الرأسمالية للتجار والمستثمرين تمضى فى طريق مناقض لرؤية غاندى فى أن صناعة سواديشى يجب أن ترى نفسها من خلال رؤية مختلفة جذريًا عن الصناعة الكولونالية، لتقوم بالتركيز على سبيل المثال على حركة النهضة الريفية. وكانت هذه الصراعات فى قلب حركة سواديشى تنعكس على نحو واضح فى تطور صناعة السينما المحلية.

(إن أفلامى هى " سواديشى " بمعنى أن رأس المال والملكية والموظفين هم كلها " سواديشى ")، هكذا كتب دونديراج جوفيند فالكى (١٩٧٠-١٩٤٤)، وكان أول أفلامه الروائية هو " راجا هارى شاندرا " (١٩١٣)، وكان هذا الفيلم فى مجمله نوعًا من كتب التاريخ الرسمى، ويعتبر مولد صناعة السينما الهندية، (لقد كان فالكى يؤكد ذلك دائمًا فى الفترة اللاحقة)، ليس فقط لأنه أول فيلم روائى طويل يتم صنعه فى الهند، ولكن بسبب المعالجة التى قدمها لفكرة صناعة السينما " الهندية). لقد كان فالكى مثل ديرين جانجلى نتاجًا لتقاليد الفن الأكاديمى الكولونالى، وكان بالفعل تلميذًا لمدرسة الفن " جامسيرجى جى جى بوى " واستمر فى حياته الفنية ليصبح مصورًا فوتوغرافيًا محترفًا ومصممًا للديكورورسامًا تشكيليًا. وفى عام ١٩١٠ توصل إلى ذلك الوحى الذى يتم ذكره كثيرًا فى تاريخ السينما الهندية:

"بينما كان فيلم" حياة المسيح " يدور بسرعة أمام عينى، كنت أرى فى ذهنى الآلهة مثل شرى كريشنا وشرى أنشندرا... هل نستطيع نحن أبناء الهند أن نرى الصور الهندية على الشاشة؟ ". إن فالكى الذى بدأ أفلام " شركة فالكى " كصناعة بسيطة بتحويل مطبخه إلى معمل، أصبح فيما بعد شريكًا فى " سينما هندوستان " التى يمولها رجل الصناعة مايا شانكار باهات، لكنه لم يحصل أبدًا على الدعم المالى من السينما السائدة الذى استطاعت الحصول عليه أستوديوهات " كوهينور " وأستوديوهات "إمبريال"، ليبقى هامشيًا فى صناعة السينما فى بومباى.ومع ذلك فإن أفلامه – مثل أفلام بابوراوبنتر وما هارشترا / بارابات فى كولهابور- تظل ذات معايير ثقافية مهمة تجد فكرة سواديشى، ومعيارًا لكل دعاوى الأصالة الثقافية والاقتصادية التى تلت فى الفترة اللاحقة.

وكانت تلك الأستديوهات الكبيرة فى بومباى التى تأسست خلال العشرينيات تشعر بهذا الاضطراب داخل حركة سواديشى فقد كانت شركات كوهينور وإمبريال ورانجيت موفيتون، ثم بعد ذلك شركة أفلام ساجار، قد بدأت جميعا خلال فترة التوسع فى قطاع عرض الأفلام، لتتأسس على طريقة أستديوهات هوليوود، ليصنع كل منها مجموعة النجوم الخاصة به، وخطوط الإنتاج التى تشبه خط التجميع الآلى. وقد تأثرت هذه الشركات جميعا بشكل عميق بالأنماط الكولونالية / الشرقية لفن تصوير " مدرسة الشركة " و " مسرح بارسى ".

شركة إمبريال

تأسست شركة إمبريال فى عام ١٩٢٦ على يد رجل مجال العرض السينمائى آردشيرإيرانى، الذى اشتهر بإنتاج أول الأفلام الهندية الناطقة " ألام آرا " (١٩٣١)، واستطاع أن يصنع العديد من النجوم داخل شركته خلال فترة السينما الصامتة، وكان من أكثرهم شهرة سولوشانا، التى لعبت أدوارا بأسلوب يشبه تيدا بارا فى أفلام مثل " نمر بومباى " (١٩٢٧)، وفى الأفلام التاريخية مثل " أنار

كولى" (١٩٢٨)، بالإضافة إلى تمثيل أفلام "واقعية" مثل "فتاة التليفون"، و"فتاة الآلة الكاتبة" (كلاهما فى عام ١٩٢٦)، والميلودراما المعاصرة مثل "إنديرا ب.أ" (١٩٢٩) بقصته التى تدور حول قاض متقاعد وعاشق سكير وامرأة متحررة على الطريقة الغربية. وكان فيلم "عبيد الترف" (١٩٢٥) من إخراج موجيلى مومباى دراسة أكثر حدة وقسوة ووضوحا عن الطبقة الرأسمالية التجارية، وهو الفيلم الذى تحولت فيه الواقعية إلى ترجمة للجذور الشرقية فى نوع جديد من الصراع الذى يتسم بالبدائية بين الكولونالية من جانب والقومية من جانب آخر، حيث يتم عرض هذا الصراع فى فانتازيا شبه تاريخية. وتظهر هذه النزعة على نحو أكثر وضوحا فى أفلام شركة " موفيتون واديا"، الشركة الوليدة عن شركة إمبريال، وتأسست فى عام ١٩٣٣، وهى الأفلام التى قامت ببطولتها "ناديا التى لاتعرف الخوف"، الممثلة ذات الأصل الأسترالى التى ظهرت فى أفلام تشبه نمط أفلام المغامرات زورو لفييربانكس ونيبلو، "مثل فيلم" هانتر والى (١٩٣٥)، و "بريد الآنسة فرانتير" (١٩٣٦)، بالإضافة إلى الأفلام الأسطورية والميلودرامية الهندوسية، مع الممثل الشكسبيرى جال كامباتا، مثل فيلم "لال إى يامان" (١٩٣٣) والمقتبس بشكل ناضج عن مسرحية "الملك لير".

وفى الحقيقة أن الواقعية فى تلك الفترة طورت من خلال أفلام فالكى بعض النقاط المؤثرة التى تظهر فى اتجاه النزعة القومية فى الصراع الثقافى حول مسألة " سواديشى "، وهو الصراع الذى استمر حتى نهاية الأربعينيات فى الأفلام الميثولوجية وفى الدراما الشرقية (التى تتضمن النمط الكاشميرى التاريخى). وكان أول أفلام كوهينور هو "باكتا فيدور" (١٩٢١) الذى قام ببطولته منتجه دوار كاداس سامبات، وكان الفيلم على السطح أسطوريا مباشرا حيث يقتبس قصة أسطورة "ماهابهارتا"، لكنه أثار جدلا كبيرا عندما قامت الرقابة بمنع عرضه تحت دعوى أن شخصية فيدور كانت تصور " نسخة ترمز على نحو شفاف إلى غاندى ".

كما قام بنتر بصنع الأفلام الميثولوجية، وعندما تعاقد مع الروائى أبتى من أجل الاقتباس عن روايته لفيلم من كلاسيكيات الإصلاح، وهو " سافكار يباش "

(١٩٢٥)، الذى أعيد صنعه فى عام ١٩٣٦، كان بنتر قد أسس بالفعل طيفا واسعا من المراجع السياسية والتقنية والثقافية من أجل صنع نمطه الخاص من التقاليد الهندية السواديشية. وكان بنتر فى الفترة السابقة من حياته رساما للحوائط الخلفية القماشية للمسرح، لكنه استطاع أن يتجاوز ما صنعه فالكى عندما قام بتجميع الكاميرا الخاصة به خلال قطع غيار اشتراها من سوق الأشياء المستعملة فى بومباى. وكانت أفلامه الأولى من إنتاج شركة أفلام ماهارشترا، وهى من النمط الأسطورى، كما أن أفلامه مثل " سيتا سوايامفار " (١٩١٨) و " سوريكا هاران " (١٩٢١) نالت إعجابا كبيرا من القائد القومى بى جى تيلاك، الذى أطلق على بنتر " قيصر السينما ". واستخدم بنتر نمط الفيلم الأسطورى لكى يمتد به إلى الفيلم التاريخى، مثلما استخدم الأساطير لتصوير عائلة ماراثا الملكية، ثم قام بتطويره إلى نمط الرواية الإصلاحية، لكى يظهر للمرة الأولى إمكانية تحويل الأنماط الأدبية من خلال معادلة التقاليد السردية المعروفة بالسياق السينمائى النمطى الذى قام بتوليفه باعتباره يتميز بالنزعة الهندية الخاصة. وكان فيلمه " سافكارى باش " (١٩٣٦) أول الأفلام الاجتماعية، وكتب السيناريو الروائى الذى أسس الرواية الإصلاحية، ويحكى قصة فلاح يجد نفسه مجبرا على تسليم أرضه إلى مرابى أموال جشع، ليهاجر إلى المدينة حيث يصبح عاملا فى مصنع.

رواية الإصلاح الاجتماعى

بحلول أواخر العشرينيات حلت رواية الإصلاح الاجتماعى محل الأنماط التى سادت من خلال "مدرسة الشركة"، وذلك عن طريق نوع مختلف من الأصالة. وخلال القرن التاسع عشر استطاعت الرواية الإصلاحية أن تؤسس نفسها من خلال العديد من اللغات الهندية المهمة، كما أنها قادت الحركات التحديثية الأولى فى المناطق المهمة فى الهند، وقامت بحكاية سلسلة من التحولات التى دخلت فيها التقاليد إلى مجرى الإصلاح، ونزعة التقاليد الجديدة للطبقة الوسطى. وبحلول العشرينيات استطاعت أن تؤكد ذاتها كتيار أدبى سائد، وذلك من خلال

انتشار الصحف الأدبية، والقصة القصيرة، والرواية المسلسلة، كما استطاعت أن تؤسس لطيف واسع من الأنماط الأدبية التى كانت على موعد للتحول إلى لغة المسرح والسينما.

كان كاتب الرواية الإصلاحية الذى وضع جذورها هو الأديب البنجالى ساراتشاندر شاتيرجى الذى كانت روايته "ديف داس" التى كتبها فى عام ١٩١٧ موضوعا لعدة نسخ سينمائية مختلفة، تضمنت الفيلم الذى أخرجه باروا فى عام ١٩٣٥. ولقد عالج شاتيرجى فى أكثر من نصف كتاباته موضوع الأرملة، وكان هذا يسير فى نفس خط البرنامج الإصلاحى الذى يدعو لإعادة زواج الأرملة، بالإضافة إلى عدة برامج وخطط أخرى تواجه أوضاع المرأة فى المجتمع. لكن أعماله الأدبية استطاعت أن تخلق رمزا يحمل العديد من الدلالات على التقاليد الجديدة، وأن تصوغ ملاحم الانتقام والدراما العائلية التى تتضمن رمز المرأة والعلاقات بين زوجة الأخ الكبيرة فى السن وشقيق الزوج الصغير.. وهكذا، وهى الموضوعات التى سوف تصبح المادة الرئيسية للميلودراما الهندية فى السنوات التالية. (فى التيار السائد للتقاليد الجديدة فى السينما الهندية، لم يكن للأرامل الحق فى الزواج مرة أخرى. وكان هذا القانون غير المعلن هو السبب فى أن أميتاب باتشان قد تم قتله فى نهاية الفيلم التجارى ذى النجاح الهائل "شولاى ــ ١٩٧٥". وبمعنى من المعانى، فإن تأسيس النمط السينمائى كلغة للثقافة الجماعية للهند فى العصر الصناعى يكمن فى محاولة ترجمة أشكال النزعة التقليدية الجديدة ومفاهيمها حول الإقطاع والنزعة العشائرية والأسرة والنظام الأبوى، وترجمتها إلى معالجات حول وجود الدولة والديمقراطية والقانون).

رانجيت وساجار

كان الأستديوهان اللذان نجحا تماما فى ترجمة الأدب الإصلاحى إلى نمط من الميلودراما السينمائية هما "موفيتون رانجيت" وشركة "أفلام ساجار". تأسست

شركة رانجيت فى عام ١٩٢٩ كشركة وليدة عن شركة كوهينور، التى كان يتم دعمها بواسطة عائلة جامناجار الملكية، وفى الوقت نفسه بواسطة شركة تمويل " موتور آند جنرال"، واستطاعت الشركة أن تقوم بتوظيف جيل جديد من كتاب السيناريو لكى يكتبوا نصوصا لنجمات الشركة الشهيرات مثل جلوريوس جوهر، وكان أشهر هؤلاء الكتاب هو أهم كاتب مسرحى فى الهند خلال فترة ما قبل الحرب بانديت نارايان براساد بيتاب الذى قدم معالجات سينمائية للأساطير الهندوسية للأفلام قامت ببطولتها الممثلة جوهر، مثل "ديفى ديفايانى" (١٩٣١) الذى أسس صورتها كنموذج لفضيلة المرأة الهندية، مما مهد الطريق لأكثر أدوارها السينمائية شهرة فى فيلم "جونسودارى" (١٩٣٤) لدور الزوجة التى تعانى لكنها تقوم بواجباتها، والمستعدة للتضحية بكل شىء من أجل زوجها صعب المراس، ومن أجل عائلتها الكبيرة.

كما أن شركة أفلام ساجار التى تأسست فى عام ١٩٣٠، وكانت شركة تابعة لأستديو إمبريال، بدأت فى صنع أفلام الإصلاح الاجتماعى، وقامت بالتعاقد مع السياسى والكاتب المسرحى والروائى " ك. م. مونشى " لكتابة نصوص سينمائية من أجل سافوتام بادامى الذى أخرج فيلم " الانتقام انتقامى " (١٩٣٥)، بالإضافة إلى أفلام ميلودرامية مثل " دكتور مادوريكا " (١٩٣٥) الذى لعبت فيه سابيتا ديفى دور امرأة تكره الرجال، لكن يتم ترويضها فى النهاية لتقبل القيم التقليدية.

لكن أكثر التأثيرات أهمية لشهرة شركة أفلام ساجار كانت أنها أدخلت إلى السينما فريق التعاون بين كاتب السيناريو زيا سارهادى والمخرج رامشاندرا تاكور، بالإضافة إلى زميلها الشهير محبوب خان. لقد كانت الحياة الفنية لهذا الثلاثى، الذى قدم من عالم جماعة " مسرح الشعب الهندى " المتجولة " ذات النزعة الماركسية، هى التى امتدت به منذ أواسط الأربعينيات فى شركات أخرى، مثل برابات، وعمله مع نجم الإخراج داخل الشركة فيشانتارام، ثم فى شركة أفلام بومباى الناطقة، ثم اشترك فى فترة الانتقال التى شهدت جيلا جديدا من كتاب السيناريو مثل " ك.أ. عباس "، ومخرجين " جيان مخرجى ". وقد أدت هذه الفترة

إلى ظهور أفلام مهمة مثل فيلم " مايا سانسار " (١٩٤١) من إخراج ن.ر. أشايار، ومن إنتاج شركة بومباى، الذى يدور حول قصة صحفى راديكالى لا يعرف الخوف، ثم فيلم محبوب خان " أورات " (١٩٤٠)، الذى تصارع فيه أم طيبة ضد القمع الإقطاعى. (وهو النسخة الأصلية لفيلمه الكلاسيكى " الهند الأم ـ ١٩٥٧ "، وفيلم المخرج شانتارام " القصة الخالدة للدكتور كوتنيس ـ ١٩٤٦ "). لقد كانت هذه الأفلام، بالإضافة إلى أفلام باروا وبيمال التى ذكرناها سابقا، من بين العناصر المؤثرة فى إعادة تأسيس نظام النجوم فى سنوات ما بعد الحرب والاستقلال، وفى استمرار البناء التحتى للأستديوهات خلال فترة الاقتصاد الجديدة، حتى إن جمعية "س. ك. باتيل" (١٩٥١) تميزت " بمشروعات على درجة كبيرة من المخاطر، حتى على حساب الجمهور وازدهار الصناعة ". وكانت أفلام هذه المدرسة، وخاصة تلك التى قام بكتابة السيناريو لها " ك.أ. عباس " و " راج كابور "، تجسيدا لرؤية " نهرو " لحزب المؤتمر خلال فترة ما بعد الاستقلال فى ضرورة وجود أمة صناعية مستقلة تستطيع أن تعبر عن نفسها من خلال السينما.

شانتارام وبرايات

بدأ شانتارام كأهم تلاميذ بابوراوبنتر، وممثله الرئيسى فى فيلم " سافكارى باش " لكنه فى عام ١٩٢٩ انفصل عنه مع كبار مساعدى بنتر: فنى الصوت إيفى داملى ومصمم الديكور " سزفاتى لال " ليبدأوا معًا شركة " أفلام برابات ". لكن الشركة كانت تفتقر إلى الممولين المؤثرين أو الأرستقراطيين، إذ كانت تهتم بالموضوعات المتواضعة أو متوسطة القيمة أكثر من سابقتها " شركة الأم ماهارشترا "، خاصة عندما نقل الأستوديو مقره إلى مدينة بونى. وفى عام ١٩٣١ صنع شانتارام فيلم " أيوديتشا رلجا "، عن حكاية من المهابهارتا تعالج موضوع " المحظور "، وهو الموضوع الذى تم تصويره بأسلوب " تعبيرى – واقعى " صارم، خاصة فى المشاهد التى يواجه فيها الملك السابق الذى أصبح عاملاً فى إحراق جثث الموتى زوجته، بينما كان عليه أن ينفذ فيها حكم الإعدام. وكان فيلمه التالى

من أفلام القديسين، وهو فيلم " دراماتما " (١٩٣٥)، وكان أيضًا حكاية رمزية قومية تناصر وجهة نظر غاندى حول الطبقات الهندوسية المنعزلة.

وفى عام ١٩٣٣، عندما انتقلت شركة برابات إلى كولنهابور، قطعت الحبل السرى نهائيًا مع المصادر الإقطاعية، وأصحبت طموحات شانتارام التحديثية فى مقدمة اهتمامه. وكان ذلك هو العام الذى عرض فيه " مسرح ماراثى " أول أعماله التجريبية الطليعية المهمة، وهى المسرحية الطبيعية " أنداليا نشى شالا " والتى وضع موسيقاها كيشارفاو بولى، وقام ببطولتها كيشارفاوداتى الممثل الذى استطاع أن ينقل الأداء المسرحى فى اتجاه النزعة الطبيعية المسرحية البريطانية. وكانت نتيجة العرض قريبة من أسلوب بيرناردشو أكثر من قربها من أبسن أو ستانسلافسكى، وكان شانتارام يريد فى البداية أن يقتبس المسرحية كلها فى الفيلم، لكن المشروع لم يتحقق، غير أنه استطاع أن يتعاقد مع كل من بولى وداتى اللذين صنع معهما فيلم الدراما الباروكية " أمريت مانتان " (١٩٣٤)، والفيلم المبهر " كونكو " أو " غير المتوقع " (١٩٣٧). وكان هذان الفيمان متأثرين بالسينما التعبيرية الألمانية، كما أن " كونكو " كان يقتبس إستراتيجيات " مسرح الغرفة " الألمانى، من خلال قصة حول تمرد امرأة شابة (نجمة الغناء شانتا آبتى) التى تجد نفسها مضطرة للزواج من رجل عجوز (كيشافاو داتى) لكى يكون هذا الفيلم هو أكثر الأفلام الميلودرامية الهندية نجاحًا.

وكانت تجارب شانتارام الجريئة فى الإضاءة والأداء التمثيلى تتم فى سياق ذلك التيار التحتى القوى للنزعة الوطنية والشعبية والصناعية، ونزعة التقاليد الثقافية الجديدة التى ازدهرت فى الأدب والمسرح والفن التشكيلى بالإضافة إلى السينما، وبالفعل فإن أستوديو بارابات قام قبل وقت قصير من فيلم " كونكو " بتحويل المادة الجافة المتخمة بالمعجزات حول سيرة حياة قديس، وهو فيلم " سانت توكارام " (١٩٣٦) إلى فيلم يظل واحدًا من أشهر كلاسيكيات السينما الهندية طوال تاريخها. وقد جمع الفيلم تلك القوى الروحية الهادئة والنفاذة للقديس البرولينارى الشاعر والراقص، الذى قام بدوره فيشنوبانت ماجنيس، وذلك السرد الواقعى

الصارم حول الاستغلال الاجتماعى، ويمثل الفيلم ما يشير إليه الناقد وصانع الأفلام كومارشاهانى إلى أنه من أندر الظواهر السينمائية، فهو ترجمة مباشرة لتحول الإيمان إلى فعل، ويؤمن شاهانى أيضًا بأن الفيلم يقف على قدم المساواة مع أعمال شابلن أو رويسللين الأولى.

سينما التاميل والتيلوجو

إن نقطة التقاطع بين الفن الشعبى السائد الذى ينتمى إلى نزعة التقاليد الجديدة من جانب، والسياسة من جانب آخر، والإبداع الثقافى من جانب ثالث، تظهر بشكل واضح فى السينما الشهيرة لمركز الإنتاج السينمائى، الثالث فى الهند، مادراس، الذى يأتى بعد بومباى وكالكوتا، لقد بدأت السينما فى مدراس مع أفلام. ناتارتاجا موداليار، الذى قدم ستة أفلام أسطورية مابين عامى ١٩١٦ و١٩٢٣، دشنت ما يطلق عليه ك. سيفاثامبى الوظيفة المهمة للسينما، وهى أنها أتاحت للمرة الأولى فى تاريخ التاميل المعاصر مكانًا يقف عليه ك. سيفاثامبى الوظيفة المهمة للسينما، وهى أنها أتاحت للمرة الأولى فى تاريخ التاميل المعاصر مكانًا يقف فيه كل المتفرجين على قدم المساواة دون التحيزات الطبقية أو الطائقية، التى كانت تفصل بتقاليدها بين الطبقات. وكانت نزعة صفوة التاميل التقليدية، التى استمرت فى السينما عن طريق حزب المؤتمر، تتم مقاومتها بقوة عن طريق المنتج والمخرج ك. سوبرا ماينام (١٩٠٤-١٩٧١)، الذى ينسب إليه الفضل فى إقامة أول بنى تحتية إنتاجية محلية فى مدارس، وإقامة هيئات حكومية مثل غرفة صناعة السينما لجنوب الهند، كما أنه ابتعد عن الموضوعات الأسطورية لكى يصنع أشهر أفلامه " فاياجابهومى " (١٩٣٩) الذى يتم بالنزعة السياسية الحادة، وتدور قصته حول راهب فى معبد يلحق بالمناضلين من أجل الحرية، وابنته التى تهجر زواجها غير السعيد وثروتها لتفعل الشىء ذاته، وكان لهذا الفيلم تأثير ثقافى قوى على سينما التاميل، حيث ولدت عنه حركتان محدثتان وإن كانتا متناقضتين، فمن جانب كان مموله سزسزجازان الذى أدار أعمال أستوديو سوبر أماينام قد أسس شركة

أفلام جيمينى التى بدأت أعمالها بفيلم " شاندرا ليكا " (١٩٤٨) الذى حمل معه جماليات جديدة لفن التسلية الجماهيرية، و أطلق هو نفسه عليه " مهرجان للفلاحين". ومن ناحية أخرى فإن الجماعة الانفصالية المهمة " برافيدا مونيترا كازاجان " – الحزب الاجتماعى الذى تولى السلطة من خلال استخدام السينما كوسيط مهم للدعاية – قامت بالسير قدمًا فى طريق الاستخدام السياسى الثورى لتقاليد الميلودراما التى ظهرت فى أفلام سوبراماينام. وكان من نشطاء هذه الحركة س.ن. أنادوراى، وم. كارونانيدى، ونجوم مثل م.ج. راماشاندرام، وسيفاجى جانيسان، ومخرجون مثل كريشنان بانجو، وب. نيلاكانتان، و أ. س. أ. سامى، الذين اشتركو جميعًا مع العديد من أستوديوهات مدراس وساليم وكويامباتور فى صنع حكايات خيالية ملحمية حول الحزن الجارف والطهارة العفيفة، من أجل مناصرة قضايا الحزب المضادة للشمال والبراهمية، والمثل المضادة للعقائد. وكان فيلم " باراسكاتى " (١٩٥٢) من أشهر هذه الأفلام المبكرة، ويتضمن مشاهد عاطفية مؤثرة تجسد المرأة الطاهرة العفيفة التى ينتهكها راهب شرير داخل المعبد، مما يدفع البطل لقتله أمام تمثال الإله، ويقف أخيرًا أمام المحكمة لكى يدافع عن المثل التى يؤمن بها (والتى يؤمن بها الحزب أيضًا). وجاء بعد هذا الفيلم أفلام أخرى من هذا النمط، خاصة فى التاميل. وعلى الرغم من أن هذه الحركة لم تكن تستخدم حكايات مجازية قومية من أجل أفلامها الدرامية العائلية، وإنما كانت تستخدم النزعة القومية الخاصة بالتاميل على وجه التحديد، فإنها أثارت الانتباه الكبير للوعى السياسى لهذا النمط الذى يميز السينما الهندية فى فترة ما بعد الاستقلال، وهو نمط الميلودراما الملحمية، ففى منطقة أندرا براديش المجاورة كانت أعمال ب.ن. ريدى فى شركة أفلام فاوهينى. رائدة فى مجال سينما تيلوجو بأفلام مثل "سومانجالى" (١٩٤٠)، و"ديفاتا" (١٩٤١) و "سوارجاسيما" (١٩٤٥). وفى هذه الأفلام تستغل الميلودراما بأقصى حد ممكن، حيث نجد امرأة تقوم بدور حامى التقاليد (والأمة)، لكن يتم مواجهتها ومهاجمتها وإيذاؤها، لكنها تستطيع أن تبقى على قيد الحياة وتحول العالم بمبادئها، دون أن تمس طهارتها. وفى العديد من الأفلام فإن الميلودراما لا تقتبس فقط بعض تقاليدها عن نمط الرواية الإصلاحية،

ولكن أيضًا وبشكل أكثر مباشرة عن الأساطير. وفى التاميل والتيلوجو فإنها تقوم باستيعاب نمط آخر هو فيلم المغامرات التاريخية، وفى كل من اللغتين فإن النجمين المشهورين اللذين ارتبط اسماهما بأفلام المغامرات التاريخية شبه الأسطورية كانا م.ج. راماشاندران، ون.ت. راماراو، وهما النجمان اللذان استطاعا أن يصنعا من نفسيهما أبطالاً يتجاوزون الواقع العادى، ويكتبسان صفة الأساطير، ليصبحا فى النهاية من رجال السياسة وأصحاب السلطة الدينية القوية على بلادهم.

أفلام بومباى الناطقة والميلودراما الملحمية

عند حلول منتصف الثلاثينيات، حين ظهرت جماليات " سينما كل الهند " التى دشنت نفسها بنجاح مع الفيلم المهم " شاندراليكا " فإن سلسلة من التحولات الاقتصادية أسست ظروف التكامل فى السوق الأكبر عبر البلاد. فقد تم إقامة نوع من التوازن فى حجم استيراد الأفلام، حتى إن هذا الرقم تراجع من ٤٤٠ فيلم فى عامى ١٩٣٣ و ١٩٣٤ إلى ٣٩٥ فى عامى ١٩٣٧ و ١٩٣٨. وفى نفس الوقت حدث ازدهار فى التجارة المحلية خلال سنوات الحرب، وتحول الممولون شيئًا فشيئًا – والذين كانوا يمثلون الوكلات الوسيطة فى استثمار أموالهم فى السينما. إن العديد من الأستوديوهات، مثل " رانشيت "، والمسرح الجديد، استفادوا – ولكنهم عانوا أيضًا – من تلك الحقبة الجديدة التى شهدت ارتفاعًا فى أسعار الفائدة. وبدأت شركة أفلام بومباى الناطقة، التى تأسست فى عام ١٩٣٤، فى الاشتراك العالمى فى الإنتاج ذى النزعة الشرقية، الذى بدأ فى فترة السينما الصامتة بأفلام مثل " ضوء آسيا " (١٩٢٦) و" شيراز " (١٩٢٩) " رمية النرد " (١٩٢٩)، التى كان يتم تمويلها أوروبيًا، وقام بإخراجها المخرج الألمانى فرانز أوسيتين الذى صنع فى فترة تالية معظم أفلام ديفيكارانى الكبيرة فى شركة أفلام بومباى الناطقة. لكن الشخص المهم فى هذه الشركة كان هيسمانون راى الذى قام بالتعاون مع أوستين بإحضار طواقم عمل ألمانية وبريطانية ليؤسس الأستوديو الذى ضم فى مجلس إدارته ثلاثة من بين أكثر الأشخاص الذين يملكون سلطة على البنوك وشركات

التأمين وتمويل الاستثمارات، الذين تمتعوا بمواقع مهمة فى الحياة الصناعية لمدينة بومباى. وكان التمويل الرئيسى لشركة أفلام بومباى الناطقة يأتى من شركة كابورشاند، وهو عائلة كاثيا وار التى صنعت ثروتها من خلال صناعات النسيج فى بانجالور. وتعكس أفلام الشركة بطابعها الميلودرامى الريفى – التى ظهرت فى الثلاثينيات – رؤية الممولين لليوتوبيا الريفية المصطغة، والمضادة لبرنامجهم التصنيعى، تمامًا كما كان مسرح بارس يعكس فى فترة سابقة طموحات ورؤى مموليه من التجار.

وفى عام ١٩٤٢ انفصلت جماعة عن الأستوديو، لتؤسس " أستوديو فيلمستان " شديد النجاح، وهكذا انحدرت شركة أفلام بومباى الناطقة، وفقدت قدرتها على استخدام كل النجوم الكبار فى صناعة السينما الهندية، وبحلول عام ١٩٤٧، ومن خلال مبادرة من شركة أفلام بومباى الناطقة وشركاتها اللاحقة، استطاعت الميلودراما السينمائية أن تكتسب مكانة الشكل المميز لتجسيد الأمة التى تتجه نحو التحديث والتصنيع، كما تم التعبير عن القوى الرئيسية المهنية فى فترة مابعد الحرب، وفكرة مابعد " سواديش " عن الثقافة " القومية ". إن نجاح طبقة التجار المستثمرين الذين حلوا محل نظام الأستوديو بعد الحرب مباشرة كان يتم تصويره على نحو رمزى فى أفلام لمخرجين مثل رابح كابور أو جورو دات باعتباره حالة أمة انفصلت تمامًا عن فكرة اليوتوبيا. إن أحوال الصناعة أثبتت أنها تجسيد لحالة أمة عاشت فى جلسة من الزمن نوعًا من المغامرة الثقافية، لكن هذه السينما نفسها كانت تتيح للمرة الأولى إحساسًا بوجود الهند كأمة، والتى كانت فيها الميلودراما الملحمية تجسد الطليعة الثقافية.

(نرجس ١٩٢٩-١٩٨١)

كانت نرجس هى أكبر النجمات الهنديات، وارتبط اسمها على نحو خاص مع راج كابور الذى قامت معه بالتمثيل فى أهم الميلودرامات الهندية خلال الخمسينيات. ولدت فى الله أباد باسمها فاطيما أ. رشيد، وكانت ابنة للممثلة جاد أناباى، التى كانت أيضًا مغنية ومن أوائل صناع الأفلام فى الهند. وبدأت نرجس فى الظهور فى أفلام أمها وعمرها خمس سنوات تحت اسم بيبى رانى.

أما أدوارها فى مرحلة نضجها فكانت مع محبوب خان، الذى كان خلال الأربعينيات أهم المخرجين الذين قدموا أفلام الدراما التاريخية فى السينما الهندية، ولعبت نرجس دور فتاة الرقص فى فيلمه الكوميدى الخفيف " تقدير " (١٩٤٣)، لكن ظهورها المهم كان فى فيلمه التالى " هومايون " (١٩٥٤) الذى لعبت فيه دور حميدة بانو، الفتاة التى جاءت من بين عامة الشعب، ويقع فى حبها الإمبراطور المغولى هو مايون الذى لعب دوره أشوك كومار. وفى هذا الفيلم ظهرت للمرة الأولى فى الصورة التى سوف تصبح صورتها السينمائية الأكثر شهرة كنمط كلاسيكى من المؤرخ من الأدب الإسلامى والموسيقى، للبطلة البريئة التى يحكم عليه قدرها أن تكون سببًا فى الدمار والصراع لجمالها. وفى عام ١٩٤٧ أنتجت وقامت ببطولة " روميو وجولييت " عن سيناريو للكاتب المسرحى بلغة الأوردو آجاهاشر كاشميرى الذى استخدم نمط " المرأة الخائنة القاتلة " التى تناضل من أجل إضفاء النزعة الشرقية على الهند أو الدفاع عن شرقيتها. وفى هذا الفيلم جسدت نرجس درجة من الأصالة التى تعود إلى نمط فانتازيا " ألف ليلة وليلة " بشكل لم يسبق له الظهور حتى ذلك الحين فى السينما الهندية وفى فيلم مهم آخر عن ميلودراما الاستقلال، وهو " أنذار " (١٩٤٩)، كانت الشخصية المحورية فى محاولة محبوب للمزج بين رموز النزعة الأبوية الإقطاعية ورموز الرأسمالية.

وفى هذا الفيلم لعبت دور نيتا الابنة ذات النزعة الغربية لأب من رجال الصناعة، وتقع فى حب شاب لعوب (الذى لعبه راج كابور)، لكنها فى نفس الوقت تقيم صداقة حميمة مع رجل شاب يعمل مديرًا لشركة أبيها (ديليب كومار)، وهو يحبها ويؤمن أنها تبادله الحب، لكن هذا الأمر يؤدى إلى صراع هائل ينتهى عندما تطلق نيتا الرصاص على مدير الشركة ليلقى مصرعه، وفى دفاعها عن نفسها أمام المحكمة تكشف عن وجهة نظر أبيها حول شرور التحديث.

وحققت نرجس النجومية الهائلة مع فيلمها الثانى مع راج كابور، وهو الفيلم الملحمى " أوارا " (١٩٥١). وإذا كان محبوب قد وضع صورتها السينمائية فى نقطة التقاطع بين الأصالة التقليدية والتحديث الرأسمالى، فإن كابور استطاع أن يخلق العديد من الدلالات والتداعيات فى أفلامه الميلودرامية التى تسيطر عليها النزعات الأوروبية. إن نرجس فى فيلم " أورا " تلعب دور محامية تدافع عن حبيب طفولتها أمام المحكمة بعد أن يقتل أباه بالتبنى، وقوة هذه الميلودراما تفصح عن نفسها فى نوع من النزعة التصويرية شديدة الإيحاء، التى تظهر على نحو واضح فى الثنائيات الغنائية للبطلين، فى مشاهد ذات بؤرة ناعمة وتتسم بالنزعة الحسية الشهوانية. وفى الحقيقة فإن فيلم " أوارا كان يستثمر نجاح فيلم " بارسات " (١٩٤٩) أول أفلام نرجس تحت إدارة المخرج كابور، وقد تلى ذلك عدة أفلام ناجحة لهما، وهى الأفلام التى تتضمن " شرى ٤٢٠ " (١٩٥٥)، وفى هذه الأفلام الفانتازية تدور قصص الحب على أرض الانقاسامات الطبقية للهند المستقلة، التى تصبح نقطة الارتكاز الدرامية المحورية لمسألة " الانتماء " والشرعية الاجتماعية ونكران الذات وقبول الأمر الواقع. وحققت هذه الأفلام نجاحًا هائلاً فى الاتحاد السوفيتى والبلاد العربية، بالإضافة إلى الهند.

إن العديد من أفلام نرجس الميلودرامية خلال الخمسينيات كانت أفلامًا تراجيدية مثل فيلم " بابول " (١٩٥٠) من إخراج س.ى.سانى، وفيلم " جوجان " (١٩٥٠) من إخراج كيدار شارما، لكن أكثر هذه الأفلام أهمية كان " ديدار " (١٩٥١) من إخراج نيتين، حيث تلعب نرجس دور حبيبة الصبا بالنسبة للبطل،

والتى تنفصل عنه بسبب الفروق الطبقية. إن البطل (الذى لعب دوره ديليب كومار) يصاب بالعمى ويصبح مغنيًا متجولاً، لكنه يقابل جراح عيون متطوعًا يعيد إليه البصر من جديد، وعندما يكتشف أن صاحب الفضل عليه قد تزوج من محبوبته يفقأ عينيه مرة أخرى.

وكان آخر أفلام نرجس المهمة وذروة حياتها الفنية هو فيلم محبوب " الهند الأم " (١٩٥٧)، وهو مزيج ملحمى من رموز التحليل النفسى والتاريخى، التى تكشف الأيقونوغرافية السائدة فى سينما " كل الهند " فى فترة ما بعد الحرب. وبعد فترة قصيرة من هذا الفيلم تزوجت من النجم الهندى سونيل دورت، واعتزلت التمثيل على الرغم من أنها ظلت لسنوات عديدة شخصية جماهيرية مهمة. ثم أصبحت عضوًا فى البرلمان عن حزب المؤتمر، الذى شنت من فوق منصته هجومًا مريرًا على ساتياجيت راى، متهمة إياه ببيع فقر الهند فى الخارج.

" **أشيش راجادياكشا** "

من أفلامه :

"باردانتشين" (١٩٤٢)، "تقدير" (١٩٤٣)، "هومـــايون" (١٩٤٥)، "نـــرجس" (١٩٤٦)، "روميو وجوليت" (١٩٤٧)، " أنـــداز" (١٩٤٩)، "بارســـات" (١٩٤٩)، "بـــابول" (١٩٥٠)، "جوجـــان" (١٩٥٠)، " أوارا " (١٩٥١)، "ديـــدار" (١٩٥١)، "عنبر" (١٩٢٢)، "شرى ٤٢٠" (١٩٥٥)، "الهند الأم" (١٩٥٧).

إم. جى. راماشاندران (١٩١٧-١٩٨٧)

كان مارادور جوبالامينون راماشاندران، الذى يعرف جماهيريًا باسم " م. ج. ر"، واحدًا من بين أكبر النجوم فى السينما الهندية، ورجل سياسة، لكن واحدًا من لمعابد على الأقل قام بعد موته بتكفيره فى موطنه الأم مدارس. ولد فى كاندى فى سيرليلانكا، ثم انتقلت عائلته إلى مدارس حيث عاش حياة فقيرة بعد وفاة أبيه، وعندما بلغ السادسة من العمر التحق بفرقة " أولاد مادوارى " وهى فرقة المسرح الجماهيرية التاميلية التى كانت تقدم موضوعات تاريخية من تمثيل الأطفال.

وكانت أول أدواره السينمائية فى عام ١٩٣٦ بفيلم " ساتى ليلافاتى " (١٩٣٦) وهو فيلم أسطورى ينتمى إلى التاميل، وظل يعمل عبر مايزيد على العقد من الزمن قبل أن يحصل على بطولته الأولى فى فيلم المخرج أ. س. أ. سامى "راجاكومارى" (١٩٤٧)، الذى يدور حول نمط عالم مغامرات " ألف ليلة وليلة" حيث يتزوج قروى بسيط من أميرة، وهو الفيلم الذى أتاح له أن يظهر إعجابه وتأثيره بأداء دوجلاس فيربانكس ومهاراته البدنية فى المشاهد الخطرة. وتوافق نجاح هذا الفيلم مع الأحداث التى أثرت على مجمل حياته الفنية، ففى عام ١٩٤٠ تم تشكيل حزب درافيدا مونيترا كازاجان، وهو الحزب السياسى الذى يدافع عن أهل درافيدا (السكان المحليين لجنوب الهند)، وقد تأسس هذا الحزب على يد الكاتب المسرحى وكاتب السيناريو س.ن. انادوراى على أساس برنامج حزبى انفصالى معادٍ للشمال وللديانة البراهمية، وكان يقوم فى دعايته بالتركيز على سلسلة من الأفلام التجارية الناجحة.

وكان راما شاندران قد قام بتأسيس صورته السينمائية فى المشاهد الخطرة من فيلم "راجا كومارى" فى ارتدائه لقميص أسود، وهو الزى الرسمى للحزب، ليصبح نجمًا فى سينما التاميل بفيلم الحزب المهم " مانثيرى كومارى " (١٩٥٠)

الذى كتبه م.كاروناندى (الذى سوف يصبح فيما بعد رئيسًا للوزراء)، ويقتبس الفيلم نصًا يعود إلى القرن الثامن فى التاميل، ليحوله إلى ملحمة مغامرات حيث يهزم الأمير الطيب ابن كاهن شرير وفاسد. وقد أدى هذا الفيلم إلى سلسلة من أفلام المغامرات التى تتضمن " على بابا والأربعين حرامى " (١٩٥٦) قبل أفلامه التالية للحزب، " مادوارى فيران " (١٩٥٦)، و " نادودى مانان) (١٩٥٨)، التى جعلت منه معبودًا داخل الحزب والعنصر الأهم من جذب الجماهير. لقد كانت هذه الأفلام شبه التاريخية تدور حول موضوعات قديمة، فقد كانت شخصية " مادوراى فيران " معبودًا جماهيريًا قرويًا لدى تاميل منطقة نادو، وموضوعًا للعديد من الملاحم الشعبية والمسرحيات، ويدور الفيلم فى القرن السادس عشر عندما يتم التخلص من الأمير الوليد فيران فى الغابة، لكنه كان يلقى الحماية من فيل وثعبان، ويصبح إسكافيًا، ثم يقع فى الحب مع أميرة كانت عشيقة للملك (الذى كان أبا فيران الحقيقى). إنه يواجه بعقوبة الموت ويقتل، ولكن قبل أن يدرك الملك أن فيران هو ابنه، ليصعد فيران وزوجته حبيبته إلى السماء، وهو ما جعل النجم عاشقًا مأساويًا وأميرًا وإلهًا قبل كل شىء.

لقد كانت أفلام " مانثرى كومارى " و " مادوارى فيران " استمرارًا لإعادة كتابة التاريخ التى يقوم بها الحزب لتاريخ التاميل وتجسيدًا سياسيًا لأيقونات الطوائف الزراعية الفقيرة والمنبوذة. وبدأت أعمال راماشاندران كمخرج مع فيلمه " نادودى مانان "، لكن الفيلم كان مختلفًا عن هذا النمط، حيث إنه كان فانتازيا مغامرات ذات توجه سياسى مباشر، وتعالج نوعًا من الماضى المتخيل، وفى هذا الفيلم قام بلعب دور مزدوج، وهو الأمر الذى كرره فى عدة أفلام لاحقة، فى دور الملك الطيب الذى يستبدل به رجل عادى شبيه على يد كاهن فاسد. وبالطبع فإن الكاهن رمز لايكاد يخفى نفسه لحزب المؤتمر الحاكم، كما أن المشاهد الملونة فى فيلم بالأبيض والأسود تظهر اللونين الأحمر والأسود لعلم الحزب الذى يرفرف فى السماء بالإضافة إلى لقطات للشمس المشرقة، وهى رمز الحزب. وكان اليوم المئة لعرضه التجارى مناسبة لحملة سياسية ضخمة للحزب، حيث جلس راما شاندران على عربة تجرها أربعة جياد.

وخلال الستينيات استطاع راماشا ندران تعزيز مكانته السياسية والثقافية من خلال أفلامه التى سوف تصبح أكثر اتجاهًا للواقعية، بينما تستطيع الحفاظ فى نفس الوقت على القناعة الفنية للرجل الذى لايعرف الهزيمة، وكان العديد من هذه الأفلام يؤكد على صورته كممثل للفقراء. وفى فيلم " ثوذى لالى " (١٩٦٤) كان يقوم بدور العامل اليدوى الذى يستطيع أن يعلم نفسه ويقود انتفاضة ضد صاحب العمل الطاغية الذى ينتهى فى النهاية بالاقتناع بالإصلاح. كما لعب أدوار الفلاح والمراكبى والعامل الطريد وماسح الأحذية، وقام فى فيلم بى. فيلاكانتان " ماتوكارافيلان " (١٩٦٩) بدور راعى بقر يستطيع أن يساعد فى حل لغز جريمة قتل لم يستطع المحامى أن يجد له حلاً. كما أنه فى فترة لاحقة قام بلعب دور قائد عربة " الريكشا " فى فيلم " ريكشوكاران " (١٩٧١) وكان لفترة قصيرة عضوًا فى الجمعية التشريعية للدولة فى عام ١٩٦٧، وهو العام الذى استطاع فيه الحزب أن يصل إلى السلطة فى تاميل نادو.وفى هذا العام أطلق عليه زميله م.ر. رادا النار ليجرحه، مما ترك أثرًا على طريقة نطقه، وأدى إلى أن يصبح نصف إله فى نظر الجماهير، كما أن العديد من معجبيه قدموا أرواحهم قربانًا له من أجل استعطاف الآلهة حتى يستعيد شفاؤه وخلال ثلاث سنوات، حدثت صراعات بينه وبين زعماء الحزب، ليستخدم أسلوب سينما الحزب فى نقد الحزب نفسه فى فانتازيا غريبة وهى " نام نادو " (١٩٦٩)، حيث يقوم البطل القومى بالتنكر فى شخصية مهرب لكى يستطيع أن يصور اعترافات الأشرار الحقيقين فى المجتمع: الطبيب والمقاول والتاجر. وقام بتأسيس حزب منافس ليصل فى النهاية إلى السلطة فى عام ١٩٧٧، ليصبح رئيسًا للوزراء للتاميل نادو حتى وفاته، ويفوز فى ثلاث انتخابات متعاقبة على الرغم من حكمه الاستبدادى الشمولى. ومازال حزبه حتى اليوم يضم مايزيد على عشرة آلاف فرع عبر البلاد.

" اشيش راجادياكشا "

من أفلامه:

"ساتى ليلافاتى" (١٩٣٦)، "راجاكومــارى" (١٩٣٧)، "فــيلاى كــارى" (١٩٤٩)، "نالاثامبى" (١٩٤٩)، "مانثيلى كومارى" (١٩٥٠)، "على بابا والأربعين حرامى" (١٩٥٦)، "مادوراى فيران" (١٩٥٦)، "نادودى مانان" (١٩٢٨)، "شــوذى لالى" (١٩٦٤)، "ماتو كارا فيلان" (١٩٦٩)، "نام نادو" (١٩٦٩)، "ريكــشوكاران" (١٩٧١).

الصين قبل عام ١٩٤٩

بقلم: كريس بيرى

إن السينما الصامتة فى الفترة التى سبقت تأسيس جمهورية الصين الشعبية فى عام ١٩٤٩ لم تكن فقط تعيش فترة ما قبل الثورة، ولكنها كانت تعيش أيضا فى أعقاب الكولونالية. إن العديد من المصادر التاريخية التى كتبت تحت قيود كل من الحزب الشيوعى الصينى (فى الصين الشعبية) أو الكومنتانج القومى (فى تايوان) بنزعتها الحرفية، بالإضافة إلى الكتابات التاريخية اللاحقة التى تعتمد على هذه المصادر، تؤكد على أنها مجرد سينما تسبق الثورة، كما أنها قللت من أهمية كونها سينما أعقبت الكولونالية. لكن تلك المفارقة ذاتها هى التى أعطت الحيوية لمجموعة أفلام المقاومة من العصرين الذهبيين خلال الثلاثينيات والأربعينيات، وهما العصران اللذان تتنازع عليها باعتبارهما ميراثا كل من جمهورية الصين الشعبية وحكومة تايوان.

وكانت شنجهاى عاصمة السينما الصينية فى تلك الفترة، حيث تم العرض السينمائى الأول فى الصين هناك فى ١١ أغسطس ١٨٩٦، كأحد فصول مسرح المنوعات. وبسبب كون شنجهاى مركزا تجاريا كوزموبوليتانيا عند رأس خليج يانجستى، فإن نموها وتطورها كانا نتيجة اللقاء الذى اضطرت إليه الصين مع الغرب ومع الجديد. لقد كانت فى وقت من الأوقات تشكل الطرفين النقيضين لكل من الشرق والغرب، كما كانت مركز التقاء بينهما، أو النقطة التى يلتقيان فيها ويمتزجان ويتصارعان ويخلقان هجينا، ويتبادلان التجارة قبل كل شىء.

ومن شنجهاى انتشر المصورون وأصحاب آلات العرض الأجانب عبر الروافد التجارية، ليأخذوا السينما معهم إلى العديد من المدن الساحلية الكبرى الأخرى، وإلى عاصمة الإمبرطورية بكين فى عام ١٩٠٢. وفى الحقيقة أنه حتى عام ١٩٤٩ فإن السينما كانت تزدهر فقط فى المناطق التى يكون فيها التسلل الخارجى أكثر قوة، وحيث سيطرت الأفلام الأجنبية والتوزيع الأجنبى وشبكات العرض الأجنبية على الصناعة. ولقد أظهر اليابانيون (فى منشوريا) والألمان فى البداية، مهارة كبيرة فى الاختراق داخل الصين، ولكن بحلول الثلاثينيات كان

٩٠% من الأفلام المعروضة أفلاما أجنبية، وكان ٩٠% منها أفلامـا أمريكيـة.إن تلك الجذور الأجنبية تماما وضعت السينما كشكل من أشكال التسلية مثير للدهشة ويتطلب النفقات. وداخل التسلسل الهرمى لدور العرض، فإن الأجانب والصينيين الكوزموبوليتانيين كانوا يستطيعون أن يدفعوا مقابل رؤيتهم كم أن الطبقات الأقل ثراء من الصينيين كانت تدفع أقل مقابل رؤيتها لأفلام قديمة. وفى داخل هذه الصناعة التى كانت تمثل درجة أقل من هامش الربح، قام الإنتاج المحلى بالدخول إلى الصناعة خلال العقدين الثانى والثالث من القرن العشرين، ليضع البذور لنوع هجين هو الذى تطور سريعًا فى المراحل اللاحقة.

وأصبح " فينجاتى فوتو غرافى شوب " فى بكين هو الموطن غير المنتظر للأفلام الصينية الأولى، عندما بدأ ملاكه فى تطوير الأوبرا المحلية فى عام ١٩٠٥، لكنهم سرعان ما أدركوا أن الفرصة الأكبر تكمن فى شنجهاى لينتقلوا إلى هناك فى عام ١٩٠٩. وكان معظم الإنتاج فى شنجهاى فى تلك الفترة المبكرة مشروعات مشتركة مع الأجانب، ولم يحدث إلا فى عام ١٩١٦ أن ظهرت شركة صينية تمامًا، هى شركة " هوى كسى ".

وكان أول أفلام الشركة هو فيلم "أرواح مظلومة فى وكر الأفيون" الذى لا توجد منه نسخة اليوم، لكن الفيلم حقق نجاحًا ملحوظًا؛ حيث استمر فى العرض طوال السنوات السبع التالية. إن دراسة حبكته، بالإضافة إلى حبكة تلك الأفلام المبكرة التى تستطيع الحصول على نسخة منها اليوم، مثل فيلم " القصة الرومانسية لبائع الفاكهة المتجول " (١٩٢٢)، تشير إلى العلاقة بين السينما والأدب العامى الذى كان يزدهر فى المدن فى تلك الفترة، (الذى يجسد على نحو ساخر الموظفين الكبار فى الإمبراطورية الصينية). لقد كانت تلك الحكايات الميلودرامية والعاطفية تصور على نحو درامى الانفصال والتناقض فى الحياة فى المدن الحديثة ذات الطابع الغربى، وكان بعض هذه الأفلام أفلامًا مأساوية، لذلك كانت تنتهى بالانحدار بالنسبة لمصائر الشخصيات وسوء الحظ، لكن البعض الآخر كان أفلامًا كوميدية حيث نرى المصادفات العجيبة تتدخل لتصنع المصير السعيد للشخصيات، مثل

حكاية سليل عائلة كونفوشيوسية غنية يقع فى حب فتاة عاملة فقيرة مما يجلب عليها غضب أبويه، لكن أحد أقاربها البعيدين يموت لترث منه ثروة كبيرة.

وفى حالة فيلم "أرواح مظلومة" فإن العائلة تلقى الدمار عن طريق ذلك الجوهر الأساسى للإمبريالية الغربية فى الصين، وهو الأفيون. أما فيلم " القصة الرومانسية لبائع فاكهة متجول " فهو كوميديا أكثر رقة تصور محاولات بائع الخضار للتودد إلى ابنة طبيب خلال سلسلة أحداث متقلبة فى مدينة مليئة بالشوارع التى تحتشد بأصحاب السوابق وأوكار القمار. إن الفيلم يحاكى أسلوب هوليوود فى الكوميديا الصامتة من خلال حركات الكاميرا المعقدة وأسلوب " السلابستيك " الهزلى، لكن على الرغم من تلك المحاكاة فإنه يؤكد على المشاهد والأحداث التى يمكن للجمهور أن يتعرف نفسه فيها.

لقد تم صنع فيلم " قصة الرومانسية " عن طريق شركة " مينج زينج "التى سوف تصبح فيما بعد واحدة من أكبر شركات الإنتاج فى شنجهاى، لكن مصير شركة " هوى كسى " كان نموذجًا لتلك الظروف الاقتصادية الصعبة والمضطربة التى أحاطت بصناع السينما الصينيين الأوائل. فعلى الرغم من أن فيلمها الأول كان مايزال يعرض بعد سبع سنوات، فإن الشركة نفسها كانت قد أغلقت أبوابها. لقد أثبتت هذه الشركة وجودها فقط بإنتاج فيلم واحد قبل أن تفلس، بينما أغلقت شركات أخرى عديدة أبوابها قبل أن تصور أى شىء على الإطلاق. ومن بين ١٢٠ شركة تأسست فى عام ١٩٢١، ظلت اثنتا عشرة شركة فقط تعمل خلال العام التالى.

لقد كانت الحبكات الغريبة والمبالغة فى العاطفية للأفلام الصينية خلال العشرينيات ينظر إليها باستخفاف بواسطة المؤرخين باعتبارها أفلامًا سوقية لم تساهم فى تشجيع النزعة القومية أو الثورة أو الارتفاع بذوق الجماهير. فلقد أثرت بدايات حركة ٤ مايو القومية فى عام ١٩١٩ على ظهور أعمال أدبية جديدة، ومن هذا المنظور فإن السينما بدت كأنها متخلفة عن مواكبة هذه الأحداث.إن هذه النظرة تجاه سينما ما قبل الثلاثينيات تظهر الميل الكونفوشيوسى التقليدى فى نظرته إلى الفن باعتباره أداة تعليم، واختفاء الثقافة الشعبية. وكانت هذه الرؤية الكونفوشيوسية

متكاملة تمامًا فى المشروعات المعاصرة لكل من الحكومة الوطنية للكونتابح والشيوعيين على السواء، فلقد كانوا يفضلون أفلامًا تقدمية أو ذات اتجاه يسارى، وهى الأفلام التى بدأت فى الظهور خلال الثلاثينيات.

وعلى الرغم من ذلك، فإن النظر إلى هذه الأفلام اليسارية باعتبارها نقيضًا للأفلام السابقة يمثل حاجزًا زائفًا بينهما، فعلى الرغم من أن الأفلام الأولى قد لا تقوم بشكل مباشر بمعالجة الأمور السياسية، فإنها منحت القوة لصناع الأفلام الصينيين لتصوير الظروف المعاصرة للجمهور الصينى. إن الأفلام اليسارية لم تحل محل أفلام التسلية الجماهيرية، لكنها قامت بتعزيزها على الرغم من أن ذلك الأمر أصبح منسيًا بسبب أن أفلام التسلية يتم تجاهلها عندما تعاد كتابة تاريخ هذه الفترة؛ بالإضافة إلى أن هذه الأفلام اليسارية ذاتها تشارك فى الكثير من السمات مع أفلام التسلية الخالصة على نحو أكثر عمقًا مما هو معترف به، كما أنها توضح أن التحريض والثقافة الشعبية يمكن أن يصبحا شيئًا واحدًا.

وكانت القوة الدافعة للسينما اليسارية تكمن فى الغزو اليابانى للصين، الذى بدأ بالاستيلاء على منشوريا فى عام ١٩٣١، وخلال عام واحد كانت اليابان تطلق القنابل على شنجهاى وأصبحت قريبة من الاستيلاء على المدينة. لقد أثارت هذه الأحداث النزعة القومية بين الجماهير وصناع السينما على السواء، حيث قامت منظمة " الجبهة "، التى أقامها الحزب الشيوعى باسم " رابطة الكتاب اليساريين "، بتكوين أول جماعة سينمائية فى عام ١٩٣٢، وقامت هذه الجماعة بالتغلغل فى اثنين من أكبر الأستوديوهات فى تلك الفترة: مينج زينج، وليان هوا، لكن حكومة الكومنتائج كانت تتبع سياسة تسكين الأوضاع، لذلك وضعت قيودًا على التعبير المباشر عن العواطف المضادة لليابانيين. وعلى الرغم من ذلك، فإن صناع الأفلام اليساريين وجدوا المساعدة فى محاولاتهم عن طريق المشاعر السياسية التقدمية لبعض ملاك الأستوديو، الذين أدركوا أن المزاج السائد فى تلك الفترة للمشاعر القومية يمكن أن يحصد أرباحًا.

وكان من بين النتائج المبكرة للتغلغل اليسارى فى الصناعة قيام شركة مينج زينج باقتباس القصة القصيرة التى كتبتها ماودون، وهى " دور القز فى الربيع " فى الفيلم الذى عرض فى عام ١٩٣٣، حيث تظهر الحبكة الدمار الأكيد لعائلة تعيش على تربية دور القز وإنتاج الحرير، وذلك خلال التذبذب فى أسعار السوق العالمية، والتحديث الآلى الذى لايملك البسطاء تجاهه أية مقاومة، وكانت التفاصيل التسجيلية للعمل الشاق الذى يتضمنه إنتاج الحرير تجعل المأساة فى النهاية أكثر تأثيرًا فى المتفرج.

إن فيلم سون يو " الطريق الكبير ". والمعروف أصلاً باسم " الطريق السريع" – الذى ظهر فى بداية عام ١٩٣٥ هو مثال رائع على الاندماج بين الموقفين قبل الثورة وبعد الكولونالية فى فيلم واحد. فالحبكة تدور حول جماعة من ستة عمال عاطلين يقررون الالتحاق بعصابة قطع الطريق تقوم ببناء طريق إستراتيجى سريع للجيش. لقد اعترضت الرقابة على التسمية المباشرة للعدو الذى يجب مقاومته باليابانيين، لكن كل الإشارات لا يمكن أن يخطئها المتفرج المعاصر. كما أن الفيلم يضيف إلى النزعة الوطنية السائدة فيه سياسات الطبقات، مع تصوير الشرير باعتباره مالكًا للأراضى يقوم ببيعها لليابانيين. ومع ذلك فإن ما يجعل هذا الفيلم مؤثرًا هو استخدامه لعناصر التسلية شديدة السوقية التى أبدى تجاهها النقاد استنكارًا. إن اثنين من العمال يكونان ثنائيًا كوميديًا يجمع فى آن واحد بين نموذج لوريل وهاردى، وأيضًا الفرق الكوميدية الشعبية الموجودة فى مسرح المنوعات الصينى. ويحتوى الفيلم على المؤثرات الصوتية والموسيقى، لكنه لا يحتوى على حوار، وفى المشاهد التى يستغرق فيها الثنائى الكوميدى فى " السلابستيك " فإن آلات الإيقاع تضيف حيوية على عرضها، وفى مشهد آخر عندما يحمل أحد العمال وكيل مالك الأرض ويدور به بسرعة تظهر على الشاشة رسوم متحركة تصور طائرة تدور ونجوم تطوف فى دوامة حول رأس الرجل. كما أن العمال يقابلون امرأتين، كانت إحداهما تغنى لهم فى أحد مطاعم الطريق الجانبية، الذى كانوا يقومون بإصلاحه عندما ينتهون من عمل النهار، إن المرأة تجلس على منضدة، ويتم تصويرها بطريقة الصورة الناعمة، التى كان يتم بها تصوير النجمات

الفاتنات فى تلك الفترة، وبذلك فإنها تجذب انتباه الرجال واهتمامهم، لكن الأغنية التى تغنيها دائمًا تدور حول أحزان الصين التى ابتلاها الفيضان والمجاعة والحرب. إن نظرتهم التى تحتوى على الرغبة تجاهها لايقدم لها الفيلم رد فعل من المرأة باستخدام لقطات لها، ولكن باستخدام لقطات تسجيلية لدبابات وانفجارات ومهاجرين.

وتستخدم أفلام يسارية أخرى من نفس الفترة عناصر الكوميديا والأغنية وبقية عناصر التسلية الشعبية لأهداف مشابهة. ومن الأسماء المهمة فى تلك الفترة "الإلهة"، "غنيمة الكمثرى والخوخ"، "تقاطع الطرق"، "ملاك الشارع"، "ألعاب صغيرة"، "إنجيل للنساء"، "مسيرة الشباب"، "سيمفونية ليان هوا"، "أغنية الصيادين"، والعديد من الأفلام الأخرى. وقد تم صنع هذه الأفلام فى عام ١٩٣٧ قبيل اندلاع الحرب الشاملة مع اليابان، التى انتهت بها تلك الفترة القصيرة من الإنتاج المتميز. إن فيلم "ملاك الشارع" يوحى بإشارات لتأثره بإيزنشتين فى مسحته الفنية التى تعكس الجانب ما بعد الكولونالى فيه.

وفى مواجهة استيلاء اليابانيين على كل شنجهاى، فيما عدا المناطق ذات الحماية الأجنبية، فإن السينما الصينية ومن يعملون بها اضطروا للتشتت، وبقى البعض فى "الأرض القيمة" التى تحميها الوصاية الأجنبية، حتى تم الاستيلاء على هذه الأرض أيضًا فى عام ١٩٤١، بينما هرب البعض إلى هونج كونج ليضيفوا الفيلم الناطق باللغة الصينية الشمالية إلى الصناعة السينمائية الكانتونية القوية، حتى جاء الاستيلاء اليابانى فى أواخر عام ١٩٤١، الذى أنهى الإنتاج السينمائى فى تلك المنطقة أيضًا. كما أن البعض هرب مع قوات الكونتانج إلى أواسط البلاد، فى البداية إلى أوهان، ثم إلى المناطق الأكثر توغلاً فى شونج كينج، وأدى النقص فى الفيلم الخام خلال فترة الحرب إلى تحول معظم هؤلاء إلى نشاطات أخرى مثل فرق الدراما الوطنية التى تتجول خلال تلك السنوات.

كما أن فنانين يساريين بذلوا جهدًا للالتحاق بالحزب الشيوعى فى قواعده خلال فترة الحرب فى منطقة ين نان مقاطعة فى شانج تسى، وكان من بين هؤلاء

النجمة الصغيرة السابقة لان بينج التى سرعان ما عادت للظهور كزوجة ماو الثالثة باسم جيانج كينج. وكان من بينهم أيضًا المخرج يوان موزى وزوجته الممثلة شين بوير، وأصبح هذا الرجل هو أول رئيس لمكتب السينما فى الصين الشيوعية، كما أصبحت زوجته أول وزيرة للثقافة فى عام ١٩٤٩. ولم يبدأ الإنتاج السينمائى فى ين يان إلا فى عام ١٩٣٩ عندما قدم يوريس أيفنز هدية عبارة عن كاميرا، لكن حتى تلك الفترة أيضًا كان نقص الفيلم الخام سببًا فى اقتصار الإنتاج على عدد قليل من الأفلام التسجيلية.

وبينما اضطر الإنتاج السينمائى للعين الحرة للتوقف خلال فترة الحرب، فقد ازدهرت صناعات سينمائية محلية تحت الاحتلال اليابانى، وأيًّا ما كانت الأسباب فإن اليابانيين قاموا بتشجيع إنتاج السينما المحلى منذ غزوهم لمنشوريا، ثم فى عام ١٩٣٧ أضافوا الصناعة المتمركزة فى شنجهاى إلى آلتهم الدعائية. وليس غريبًا أن يميل المؤرخون الصينيون لتجاهل تلك الفترة، والتعتيم حولها، لكن الدراسات المعاصرة تشير إلى أن اليابانيين فى شنجهاى تحكموا فى صناعة السينما بقسوة أقل مما استخدموه فى المناطق الأخرى، وأن أفلامًا ذات مضامين وظيفية ثانوية (مثل الفيلم الذى ظهر فى عام ١٩٣٩: هوانج مولان يلحق بالجيش "، الذى يعتمد على أسطورة تقليدية) استطاعت أن تلفت من الرقابة اليابانية.

ولقد انهارت شركة مينج زينج مع الاحتلال اليابانى، لكن شركة يان هوا استطاعت إعادة تأسيس نفسها فى شنجهاى عند نهاية الحرب، لتصبح مرة أخرى قاعدة لنشاطات السينمائيين اليساريين والتقدميين. إن أفلام تلك الفترة تسجيل للفساد والتضخم المتزايد الذى يميز فترة الحرب الأهلية مع الشيوعيين، التى اندلعت بعد فترة قصيرة. وأطلقت أفلام تلك الفترة على نفسها "الواقعية الاجتماعية"، بالمقارنة مع المواقعية الاشتراكية التى سيطرت على صناعة السينما مع تأسيس جمهورية الصين الشعبية فى عام ١٩٤٩، وكان الإنتاج فى تلك السنوات الثلاث القصيرة هو العصر الذهبى الثانى لصناعة السينما الصينية.

وبينما كانت أفلام العصر الذهبى الأول تظهر نوعًا من التناقض فى كونها هجينًا يخلط بين التسلية والوعظ، فإن أفلام أواخر الأربعينيات كانت ميلودرامات أكثر نعومة، وحبكات أكثر إتقانًا ووحدة فى أسلوبها ومضمونها. ولعل من أشهر الأمثلة فيلم "نهر الربيع يتدفق تجاه الشرق"، وهو ملحمة من جزءين أنتجت بواسطة أستوديو ليان هوا، بالتعاون مع أستوديو كون لون، وعرض الجزءان فى عامى ١٩٤٧و ١٩٤٨. إن هذا الفيلم الذى يشار إليه باعتباره " ذهب مع الريح " الصينى، مايزال يثير أنهارًا من الدموع عندما يراه الجمهور الصينى من الجيل الأقدم عند عرضه اليوم. يبدأ الفيلم بزوج وزوجة مثاليين لكنهما يضطران للانفصال بسبب الحرب عندما ينسحب الزوج مع قوات الكومنتانج إلى داخل البلاد، وهناك يتسلل إليه الفساد ويصبح عشيقًا لامرأة من المجتمع الثرى، بينما تعانى زوجته المخلصة خلال الحرب فى شنجهاى وهى تنتظر بصبر عودته، لكنه يعود كسياسى انتهازى من أتباع الكومنتانج، ويصل الفيلم إلى ذروته عندما تكتشف الزوجة أنه زوج المرأة التى تعمل لديها كخادمة، ليقوم بإنكارها والتبرؤ منها لتغرق نفسها فى نهر يانج تسى.

إن الكشف عن حقيقة الكومنتانج وأتباعه الطفيليين يصبح الموضوع الذى يتم تناوله بشكل أكثر وضوحًا فى الأفلام التى تصور فترة ما بعد الحرب، مثل "الضوء الغامر"، "الغربان والعصافير"، "سان ماو" (وهو الفيلم المقتبس عن مسلسل صحفى عن طفل يتيم، وكانت كل هذه الأفلام ممتصة ومرحة، لكنها لم تحاول أن تخفى التناقضات الاجتماعية المرعبة فى تلك السنوات، والحالة المزرية لهؤلاء الذين عانوا فى شنجهاى ومشاعر استيائهم تجاه رفاقهم الذين حاولوا أن يحصلوا على الأرباح من الحرب. ومن الناحية الأسلوبية فإن هذه الأفلام تقدم مجموعة ماهرة من الممثلين الذين نضجوا خلال عملهم لسنوات طويلة فى المسرح. وعلى الرغم من أن هذه الأفلام أقل من الناحية الفنية بالمقارنة مع أفلام الثلاثينيات، فإنها تقوم بمعالجة الجانب ما بعد الكولونالى من أجل أهداف توضح فترة ماقبل الثورة، لكنها فى هذه المرة تعتمد على الدراما المسرحية الغربية ومعادلها السينمائى أكثر من اعتمادها على الثقافة الشعبية.

ولقد انتهى العصر الذهبى الثانى للسينما الصينية التاريخ السينمائى لـــصين ماقبل ١٩٤٩ بنهاية تلائمه تمامًا، فعندما ننظر للأمر اليوم فإن مـــن الملاحـــظ أن خمس سنوات من صناعة الأفلام خـــلال الثلاثينيـــات (١٩٣٢-١٩٣٧)، وثـــلاث سنوات خلال الأربعينيات (١٩٤٦-١٩٤٩)، هى التى تتميز بقوة خلال الـــسنوات الأربعين بين عامى ١٩٠٩ و ١٩٤٩ فى كل تاريخ صناعة السينما فـــى الـــصين حتى تلك الفترة. ومع ذلك فإن من الخطأ أن نعتبر أن هذين العصرين الذهبيين كانا يعبران فقط عن الأحزان، فإنهما كانا من جانب آخر يمثلان نوافذ للفرص، حيـــث استطاعت المواهب أن تفصح عن نفسها. وقد يقول البعض إن تلك الفرصـــة لـــم تتكرر مرة أخرى للأربعين عامًا التالية، حتى فيلم " واحد وعشرة " وفيلم " الأرض الصفراء " (وكلاهما فى عام ١٩٨٤)، وهما الفيلمان اللذان بشرا بحلـــول عـــصر ذهبى آخر للسينما الصينية.

شيرلى (يوشيكو) ياماجوشى (١٩٢٠)

ولدت ياماجوشى فى عام ١٩٢٠ فى فوشون فى مانشوريا لأبوين يابانيين منفيين، وتربت فى المدن ذات الثقافات المتعددة فى تلك المنطقة، مما أتاح لها طلاقة فى اللغات الصينية واليابانية والروسية، ودرست الغناء الأوروبى الكلاسيكى وبدأت فى الغناء على المسرح خلال شبابها المبكر، وفى فترة لاحقة حضرت فى مدرسة تبشيرية للبنات الصينيات فى بكين حيث تعلمت الإنجليزية، لكنها عاشت فى بقية حياتها فى محيط صينى تمامًا.

وعندما بدأ اليابانيون فى بث برامجهم باللغة الصينية من أجل "تنوير وتسلية" الشعب الصينى فى مانشوريا، استفادوا منها كمغنية، وكانت حتى تلك الفترة تلميذة بالمدرسة، وقامت بأداء أغنيات صينية تحت اسم صينى مستعار. وفى عام ١٩٣٨، حين كان اسمها آنذاك "نان إى"، تم تأسيس شركة السينما المانشورية تحت إدارة يابانية، كما أن السلطات العسكرية اليابانية اتفقت مرة أخرى لكى تقوم ببطولة أول أفلامهم الموسيقية. واستخدمت فى تلك الفترة اسم أبيها الروحى الجنرال لى. الذى كان صديقًا حميمًا لأبيها ومتعاونًا مع اليابانيين.وعرفت آنذاك باسم لى زيانج بان فى مانشوريا والصين، وباسم ديكوران (وهو الترجمة اليابانية لاسمها الصينى المستعار) فى اليابان. وكانت ترتدى دائمًا الملابس الصينية فى كل عروضها الجماهيرية، وظلت تحتفظ بقناع المغنية الصينية ذات السحر والقادرة على الإغواء.

وقامت بالاشتراك مع العديد من النجوم اليابانيين فى سلسلة من الأفلام الرومانسية التى تدور حول العلاقة بين أجناس مختلفة وفى مناطق غريبة، حيث تلعب دور العشيقة الصينية لضابط أو مهندس يابانى. وكانت أفلامها المشتركة المخرج مع " توهو " أفلامًا ناجحة تجاريًا فى اليابان خلال فترة الحرب، كما

نجحت أيضًا فى عروضها الموسيقية وتسجيلاتها حين كانت تزور اليابان. وبين كل هذه الارتباطات استطاعت أن تؤدى أيضًا دورها فى تقديم عروض على الجبهة.

وكان أول أفلامها الناجحة فى اليابان هو فيلم "ليل الصين" (١٩٤٠) من إخراج توهو، وفى هذا الفيلم لعبت دور يتيمة حرب صينية جريئة وفقيرة يتم التقاطها من أحد شوارع شنجهاى، حيث يقوم ضابط بحرى يابانى بتنظيفها وترويضها (قام بدوره هاسيجاوا كازو) لتصبح عبدته التى تحبه. وقد رحب الجمهور اليابانى بمبالغاتها الرومانسية الهوليوودية فى محاولتها الابتعاد عن أيديولوجية الزهد والتقشف القمعية التى سادت فى فترة الحرب، باعتبار هذه الرومانسيات تقدم شكلاً فانتازيًا يحول العدوان اليابانى على الصين إلى قصة حب.

أما فى الصين المحتلة فكان الجمهور الصينى يقاوم الدعاية السطلوية للإنتاج اليابانى، مفضلاً عليها الأفلام الصينية، حتى تلك التى يتم صنعها تحت الرقابة الصارمة للسلطات اليابانية، ففى فيلم " وان شى ليوفانج " (١٩٤٢-١٩٤٣) نجد إحياء ذكرى حرب الأفيون الأولى، حيث يقدم ثلاث بطلات صينيات يقاومن الخطة الإمبريالية الغربية لتمويل الصين لمجموعة من مدمنى الأفيون. وقامت لى زيانج بان بدور إحدى البطلات لتغنى لرواد الحانه أغنية تؤكد فيها على شرور الأفيون، وبذلك فإنها تلهم حبيبها المدمن لكى يقاوم إدمانه. ولعب دور الأوغاد الغربيين ممثلون صينيون يرتدون أنوفًا مستعارة وباروكات، ويتحدثون بلغة صينية ركيكة. كما قامت أيضًا ببطولة الفيلم الموسيقى الذى لم يعرض، وتم تصويره فى هاربين بحوار روسى وإخراج المخرج اليابانى المخضرم ياسو ليرو شيمازو، وهو الفيلم الذى حمل اسم " كروانى " أو " فتاة الأنغام من هاربين "، ولعبت فيه دور الابنة المتبناة عن طريق عائلة روسية بيضاء. وبعد الحرب، أنقذتها شهادة ميلادها من الإعدام باعتبارها خائنة، وكان ذلك هو مصير العديد ممن تعاونوا مع اليابانيين، فتم إعادتها إلى " وطنها " اليابان، حيث استأنفت عملها كنجمة مع المنتج والمخرج توهو تحت اسم يابانى هو ياماجوشى يوشيكو، لكنها لم تستطع أن تستعيد شهرتها

وجماهيريتها فى فترة الحرب. وفى عام ١٩٥٠ ذهبت إلى الولايات المتحدة لتقوم ببطولة الفيلم الذى أخرجه كينج فيدور " عروس الحرب اليابانية " ولتظهر فى عرض برودواى الموسيقى " شانجرى لا "، حيث تزوجت لفترة قصيرة النحات الأمريكى اليابانى إيسامونوجوشى، لكنها عادت إلى اليابان بعد فترة قصيرة. كما قدمت دورًا رومانسيًا فى فيلم هوليوودى آخر من إخراج سام فوللر، وهو " بيت من البامبو " (١٩٥٥)، فى دور " فتاة الكيمونو " لشاب أمريكى مجند، بدلاً من أن تقوم بدور الفتاة الصينية اللعوب أمام ضابط صينى (كما كانت تفعل فى أفلامها الأولى)

واعتزلت العمل فى السينما فى عام ١٩٥٨ عندما تزوجت رجلاً من السلك الدوبلوماسى اليابانى، ليصبح اسمها هيروشى أوتاكا، لكنها استمرت فى التمتع بحياة ناجحة كصحفية ومقدمة برامج تليفزيونية، ومن عام ١٩٧٤ أصبحت عضوًا فى الحزب الديمقراطى الليبرالى، والمجلس الأعلى اليابانى للأغذية.

" فريدا فرييرج "

من أفلامها:

"أغنية زهرة الأوركيدا البيضاء" (١٩٣٩)، "ليل الصين" (١٩٤٠)، "عهد فى الصحراء" (١٩٤١) "أجراس سايون" (١٩٤٣)، "الشهرة الأبدية" (١٩٤٢-١٩٤٣)، "أجل أيام حياتى" (١٩٤٨)، "الهروب عند الفجر" (١٩٥٠)، "الفضيحة" (١٩٥٠) "عروس الحرب اليابانية" (١٩٥٢)، "بيت من البامبو" (١٩٥٥)، "الحب الساحر لدام باى" (١٩٥٦).

السينما الكلاسيكية فى اليابان

بقلم : هيروشى كوماتسو

كان زلزال كانتو الكبير فى الأول من سبتمبر عام ١٩٢٣ سببا فى تدمير طوكيو والثقافة التى كانت تدعمها، ولقد فضل اليابانيون عدم بناء المدينة كما كانت فى السابق، وهجروا الأشكال الجديدة. كما كان هذا التدمير سببا فى القوة الدافعة الحاسمة لتطور أنواع جديدة من السينما اليابانية. ومنذ عام ١٩٢٤ إلى بداية الثلاثينيات صنع العديد من الكلاسيكيات فى السينما اليابانية فى أستديوهات نيكاتسو وشوشيكو وتايكينى وماكينو وبعض الأستديوهات المستقلة الصغيرة لتبدأ فترة من الإنتاج والإبداع عندما هجرت الأشكال القديمة باعتناق صناع الأفلام الفنون السينمائية الجديدة.

وعلى الرغم من أن الدمار الذى أحدثه الزلزال كان عنصرا حاسما فى هذه التغيرات، فإنها كانت تجرى تحت السطح لسنوات عديدة سابقة، فمنذ عام ١٩٢٢ كانت أفلام مثل " على حافة النور الروحى " (كوكاتسو/ كيوماتسو أوسومايا)، وفيلم " رقصة الساحرة " (شوشيكو/ يوشينوبو إيكيتا)، تظهر لتؤكد وجود نمط المدرسة الجديدة، التى تأثرت بالتعبيرية الألمانية، كما استخدمت بشكل جزئى الديكورات المسرحية المعقدة التى ظهرت فى فيلم " مقصورة الدكتور كاليجارى " (١٩١٩) وفيلم " من الصباح حتى منتصف الليل " (١٩٢٠) ومنذ مولد السينما اليابانية، كانت التوليفة أهم من القصة، لذلك كان من السهل استيعاب التعبيرية الألمانية داخل الأفلام. وكان صناع الأفلام اليابانيون ينظرون إلى الأفلام المستوردة من ألمانيا، مثل نمط " فيلم الفن "، باعتباره توليفة جديدة يمكن إعادة إنتاجها، وبدأ كينيجى ميزوجوشى ذلك النمط فى فيلمه " الدم والروح " (١٩٢٣)، الذى تم استكماله قبل الزلزال مباشرة، وكان واحدا من أواخر الأفلام التى صنعت فى أستديو فى نيكاتسو.

إن الزلزال لم يدمر أستديو موكوجيما، لكنه جعل صناعة الأفلام فى طوكيو أمرا شديد الصعوبة، لذلك أغلقت نيكاتسو الأستديو لتنتقل فى قطاع إنتاجها بالكامل إلى كيوتو، حيث ظلت للسنوات العشر التالية. كانت كيوتو هى العاصمة القديمة، كما كانت تقليديا هى مركز الدراما التاريخية (جيدايجيكى)، كما أن المنطقة المحيطة بالمنازل القديمة والشوارع كانت تبدو كأنها تمنح المكان الملائم لهذا الشكل، كما أن الدراما الحديثة (جينديجيكى) كانت تدور أيضا فى طوكيو، لكن شركة نيكاتسو اضطرت عندئذ لتصوير هذه الأفلام فى أستديو كيوتو من خلال ديكور يمثل مدينة طوكيو. وكان إنتاج كيوتو يسمح بتطوير الأساليب الفنية خاصة التعبيرية، فى ديكورات الدراما الحديثة لشركة نيكاتسو. أما الشركة الكبيرة الأخرى شوشيكو فقد انتقلت من طوكيو إلى كيوتو فى أعقاب الزلزال لكنها وجدت أن من الصعب خلق الجو الملائم للدراما الحديثة هنا، لتعود إلى طوكيو بعد شهرين. وكانت الدراما الحديثة التى يتم تصويرها داخل الأستديو عن طريق شركة نيكاتسو فى كيوتو متميزة على نحو واضح عن تلك التى يتم تصويرها فى طوكيو عن طريق شركة شوشيكو والشركات الأخرى. فإن أفلام طوكيو تؤكد على مكان العلاقات الإنسانية فى المجتمع المعاصر بتقديم الحياة اليومية للناس العاديين، أما شركة نيكاتسو فكانت من جانب آخر تقوم بإنتاج الأفلام فى أستديو كيوتو، التى تصور عالما متخيلا بعيدا عن الحياة اليومية يشبه ذلك العالم الذى كان يتم تقديمه فى الأعمال المسرحية والأدبية أو الأفلام الأجنبية. وكان هناك مخرجان مهمان فى تأسيس ملامح الدراما الحديثة لدى شركة نيكاتسو، وهما مينورو موراتا، وأوتاكا آبى، على الرغم من أن لكل منهما أسلوبه وتأثيراته المختلفة. فلقد كانت التأثيرات الثقافية الغربية محسوسة فى اليابان منذ عصر ميجى، ومن هذه المنابع أخذ موراتا إلهامه. وإن فيلم " روح على الطريق " (شوشيكو ــ ١٩٢١) يمثل عالما متخيلا يفتقد الواقعية اليابانية الخاصة. لقد درس موراتا المسرح والسينما الألمانيين، كما أن تأثير التعبيرية يمكن رؤيته واضحا فى فيلم لشركة نيكاتسو " إيكيشى السائق " (١٩٢٤)، الذى استخدم فى جانب منه الديكورات التعبيرية، كما أنه استخدم طريقة التظليل ليضيف أسلوبا فنيا خاصا إلى الموضوع الدرامى، وبذلك يستبق الأفلام

اليابانية التى سوف تظهر فى المستقبل، خاصة تلك التى قدمها تينوسوكى كينوجازا، وإن مشهدا من فيلم " زوجة سيساكو " (١٩٢١) لشركة نيكاتسو، تظهر فيه وهى تقف فى أغلالها فى يأس فى الشارع (لعبت الدور كوميكو أورابى)، يشبه المشهد الأخير من فيلم كينوجازا " مفترق الطرق " (١٩٢٨)، لكنه كان فى الحقيقة مقتبسا بشكل مباشر عن مشهد الليل الجليدى فى فيلم التعبيرية الألمانية " من الصباح حتى منتصف الليل ". إن أفلامه مثل " أوسومى والأم " (١٩٢٤)، وأيضا على نحو خاص " مشعوذ فى المدينة " (١٩٢٥) الذى قام باصطحابه خلال زيارته لفرنسا وألمانيا، تظهر ميل موراتا وولعه بسينما الفن الأوروبية. أما يوتاكى آبى، المخرج المهم الآخر فى إخراج أفلام الدراما الحديثة لشركة نيكاتسو، فقد كان يعمل ممثلا فى لوس أنجلوس لذلك أضاف أسلوب هوليوود المعاصر للسينما اليابانية. وكان يعجب على نحو خاص بالكوميديا المعقدة عند لوبيتش، لهذا كان يضع عناصر حسية وشهوانية فى أعماله. ويمكن رؤية أفلامه كرد فعل لميلو دراما المدرسة الجديدة. وإن أفلام آبى مثل " المرأة التى لمست السيقان " (١٩٢٦) و " حورية الماء على الأرض " (١٩٢٦) و " خمس نساء حوله " (١٩٢٧) كانت تجد صدى كبيرا لدى الجماهير فى شكل الدراما الحديثة.

ويمكن رؤية النزعة تجاه التحديث أيضا فى أفلام أنتجتها شركة شوشيكو، وهى الشركة التى حاكت طرق السينما الأمريكية منذ أيامها الأولى. وفى شركة شوشيكو قام المنتج شيروكيتو بتشجيع المخرجين على صنع الأفلام التى تتعامل مع حياة الناس من الطبقة الوسطى، التى تشكل أغلبية جمهور السينما فى تلك الفترة. ومن الناحية التقليدية فإن السينما اليابانية تأسست على توليفات حبكة مصطنعة، والعوالم التى يتم خلقها على الشاشة بعيدة عن واقع حياة الجماهير. وبالتركيز على الحياة اليومية للطبقة الوسطى، فإن أفلام شركة شوشيكو فى تلك الفترة أظهرت وعيا بالطبقة بدون دلالات سياسية واضحة أو مباشرة أو صريحة. لكن هذا الابتعاد عن التوليفات السينمائية والموضوعات التقليدية لم يكن أمرا ثوريا خالصا، فإن وصف الحياة اليومية للناس العاديين بدأ فى العصر اليابانى منذ عصر إيدو، كما أن الأفلام الأمريكية، خاصة أفلام شركة " بلو بيرد " كانت جماهيرية فى

اليابان منذ العقد الثانى من القرن العشرين، لذلك فإن الجمهور كان يرى أن الحياة اليومية للناس العاديين يمكن أن تكون عرضا سينمائيا جذابا ومسليا. وأفلام شركة شوشيكو عن الطبقة الوسطى كانت تتسم برسالة عن الوعى الطبقى، يمكن رؤيتها من خلال مشاهد الحياة اليومية التى جذبت جمهور الطبقة المتوسطة، وموضوعات مثل مشكلات عمال " الياقة البيضاء ". ولم تكن الدراما الحديثة الشكل الوحيد الذى تعرض للتغيير بصورة جذرية بعد الزلزال، فحتى نمط كيوهو (المدرسة القديمة) وهو الدراما التاريخية الأكثر تقليدية، كان قد تغير فى تلك الفترة. وعلى الرغم من أن الأفلام شديدة التقليدية استمرت فى الوجود، فإن شكلا جديدا تطور من جذورها، وأصبح معروفا كدراما تاريخية أو (جيدايجيكى). لقد ابتعد هذا النمط أيضا عن تكرار التوليفات التى تعتمد على القصص الشائعة والتقليدية. إن الشكل الجديد للدراما التاريخية تأسس حوالى عامى ١٩٢٣و١٩٢٤، وفى عام ١٩٢٧ بعد وفاة ماتسو أونوسوكى أونو ـ الذى كان نجما فائقا يجسد أسلوب المدرسة القديمة ـ فإن الشكل الجديد ابتعد تماما عن النزعة القديمة للدراما التاريخية التقليدية.

ومنذ عام ١٩٠٩، وفى شركة يوكوتا، قام شوزو ماكينو بإخراج أول أفلامه ليقدم بعدها العديد من الأفلام التى يقوم ببطولتها ماتسو أونسكى أونو، وأصبح مخرجا متخصصا فى المدرسة القديمة. وعلى الرغم من ذلك، ففى عام ١٩٢١ أسس شركته المستقلة " ماكينو " ليبدأ فى صنع الدراما التاريخية التى تختلف فى الشكل والأسلوب عن توليفة أفلام شركة " ماتسو أونوسكى ". ومن بين المخرجين كوروكو نوماتا، وبانشو كاناموري، وجونتارو فوتاجاوا، الذين صنعوا أفلام الدراما التاريخية لشركة ماكينو، كما أن الكاتب روكوهاى سوسوكيتا طور النصوص السينمائية التى كانت تتسم بالنزعة العدمية والفوضوية فى بعض الأحيان، مما جعله يبث تيارا من الأيديولوجية اليسارية فى أفلام الدراما التاريخية.

وعلى الرغم من وفاة نجم الدراما التاريخية القديمة أونو، فإن أستديو نيكاتسو استمر فى صنع أفلام الدراما التاريخية بمعناها التقليدى، وكان تومياسو إيكيدو هو المخرج الرئيسى لدى الأستديو لهذه الأفلام، ويقتبس موضوعاته عن

القصص التاريخية التقليدية والمشهورة، لذلك فإن أفلامه كانت تفتقد جرأة الأفلام التاريخية فى شركة ماكينو، حيث كان أبطاله يسيرون دائما نحو دمارهم. لقد أخرج إيكيديا أفلاما كبيرة الإنتاج، لكنها تتسم بالجمود، مثل " ليتقدس الإمبراطور، وليطرد الهمجيون " (١٩٢٧) لشركة نيكاتسو، وفيلم " جماعة جيرايكا " (٢٧ـ١٩٢٨) لشركة نيكاتسو، ليصبح سيدا بلا منازع لأكثر الأشكال التقليدية للدراما التارخية منذ نهاية العشرينيات وخلال الثلاثينيات. ومع ذلك فلم يكن مخرجو أفلام الدراما التاريخية لدى شركة نيكاتسو راضين عن صنع هذه الأفلام بشكلها التقليدى، فعلى سبيل المثال قام كيشيروتسويحى بتجارب متفردة من خلال هذا الشكل، وفيلمه " مسيوهيدى يذهب إلى الجحيم " (١٩٢٦) كان خليطا من الدراما التاريخية القديمة والكوميديا والاستعراض والتعبيرية والدراما المعاصرة أيضا، كما كان يبدى حساسية تجاه تأثيرات " فيلم الفن "، وقام بإدخالها إلى أعماله. وفى أواخر العشرينيات اقترب من السينما البوليتارية ليصنع فيلمه العظيم " مبارزة المظلة المرتوقة " (١٩٢٩)، لكن عندما تم قمع الحركة الاشتراكية اليابانية على يد الدولة والشرطة، عاد إلى صنع أفلام الدراما التاريخية التقليدية ليصنع عالما يوحى بإحساس تاريخى.

ومع ذلك فقد كان دايسوكى إيتو هو الذى رفع أفلام الدراما التاريخية القديمة فى أواخر العشرينيات إلى ذروة فنية، مما يمكن رؤيته اليوم باعتباره عملا طليعيا. إن أفلامه مثل ثلاثية " يوميات رحلات شوجى " (١٩٢٧)لشركة نيكاتسو، تحتوى على تيمات شديدة التشاؤم، لكنها كانت متقدمة من الناحية التقنية، ونالت ثناء نقديا بفضل حركة الكاميرا والتوليف السريع والجمال التشكيلى الرائق.

وعلى الرغم من أن تينوسوكى كينوجاسا كان مشهورا بسبب أفلامه الطليعية مثل " صفحة الجنون " (١٩٢٦)، فقد فتح آفاقا جديدة أمام الدراما التاريخية التقليدية بفضل براعته فى الإخراج. وكان فى الصين يقوم بدور " أوياما " (الممثل الرجل الذى يلعب أدوار النساء) فى أفلام المدرسة الجديدة التى كان يتم صنعها فى أستديوهات موكوجيما فى شركة نيكاتسو، قبل أن يلتحق بشركة ماكينو كمخرج

حيث أصبح قريبا من الروائيين الشبان المعاصرين الذين صنع معهم فيلم " الشمس " (١٩٢٥)، وهوالفيلم الذى يتناول الأساطير اليابانية. وكان تأثير " سـينما الفـن " الأوروبية ملحوظا فى أفلامه مثل " صفحة الجنـون "، و " جـوجيرو " (١٩٢٨)، وتم عرض هذه الأفلام فى طوكيو فى مسرح كان مخصـصا للأفـلام الأجنبيـة، وجذبت جمهورا متنوعا ومختلفا عن الجمهور المعتاد للأفلام اليابانية.

لقد كان شكل الدراما التاريخية القديمة يتم تنقيحه باسـتمرار فـى أواخـر العشرينيات من خلال إبداع العديد من المخرجين فى شركات الإنتاج المختلفة، ولم تكن مضامين الأفلام مؤلفة فقط من مسرحيات المبارزة التقليدية، ولكن أيضا مـن الأفكار التى توحى بها الأيديولوجيات الجديدة، وكانت أفلام دايسوكى إيتو من نمط الدراما التاريخية فى تلك الفترة بوصف قمع سكان المدينة والفلاحين والشعب مـن الطبقات الحاكمة، التى أصبحت هى القيمة المهمـة فـى بعـض أفـلام الـدراما التاريخية. لقد كان موضوع تمرد الشعب مثيرا للجدل فى تناوله، وخاصة بالنـسبة للسينما، لكن الدراما التاريخية كانت تدور فى فترة تسبق بمئة عام على العـصر، لذلك فإنه تم السماح ببعض المضمون الأيديولوجى، وهكذا خـرج مـن الـدراما التاريخية التقليدية شكل جديد من السينما اليسارية أو الهادفة.

إن فيلم تومو أوشيدا " دنيا حية " (١٩٢٩)، الذى تم إنتاجه فى أستديو كيوتو لشركة نيكاتسو، كان من نوع الأفلام المعاصرة التى تتعامل مع موضـوع الـشر الكامن فى المجتمع الرأسمالى ومتناقضاته، وكان واحدا من أول الأفـلام الهادفـة الحقيقية. وطبقا لهذا النموذج قامت شـركة نيكاتـسو بـصنع فـيلم " سـيمفونية متروبوليتانية " (١٩٢٩) من إخراج كينجى ميزوجوشى، وفيلم " انظر إلى هذه الأم " (١٩٣٠) من إخراج توموتاكى تازاكا، وهى الأفلام التى تستخدم أشكالا واقعيـة متأثرة بالسينما السوفيتية والألمانية. وكان نجاح الأفلام الهادفة من إنتـاج شـركة نيكاتسو سببا فى خلق موجة من المقلدين، فحتى شركة " تايكينى " ـــ وهى الشركة المتخصصة فى أفلام التسلية ـــ سارت فى نفس الطريق عندما صنعت فـيلم " مـا الذى جعلها تفعل ذلك ؟ " (١٩٣٠) من إخراج شيشجيوتى سوزوكى، الذى يصور

حياة فتاة ابتلاها الفقر، وتحولت إلى إحراق المبانى عمدا. وحقق هذا الفيلم نجاحا تجاريا بسبب قدرته على تخفيف النقد الاجتماعى من خلال عناصر سوقية من أجل تسلية الجمهور. ولقد تدخل الرقيب فى كل الأفلام الهادفة، خاصة عن طريق حذف أجزاء تمثل هدم النظام الاجتماعى. وكان مستحيلا على الأفلام أن تبدى إعجابا بالثورة أو توحى بشرعية الشيوعية، أو حتى أن تقدم تجسيدا للواقع الذى يعيشه الفقراء، فقد كان كل ذلك ممنوعا، وهوما يعنى أن درجة الواقعية فى هذه الأفلام الهادفة كانت أضعف من مثيلاتها فى الاتحاد السوفيتى أوألمانيا. علاوة على ذلك، فمن أجل جذب الجماهير كانت الأفلام الهادفة مضطرة للاعتماد على الموضوعات المثيرة للعواطف والحس، التى وضعت حدودا لإمكانية التطور الأيديولوجى للسينما، ومع ذلك فقد فتحت عيون صناع الأفلام اليابانيين والجمهور تجاه واقع المجتمع، وفى نفس الوقت تركت تأثيرا على تطور صناعة السينما من خلال اندماج طرق السينما الواقعية الأوروبية.

كان إنتاج الأفلام الهادفة يشير إلى الاختلاف فى الشخصية بين اثنتين من أهم شركات الأفلام فى اليابان، فقد كانت شركة نيكاتسو شركة ليبرالية تقوم بجرأة بإنتاج هذا النوع من الأفلام فى أستديو كيوتو، أما شركة شوشيكو، التى تأسست على أيديولوجية قبول الأمر الواقع والامتثال للسينما الأمريكية، فقد ظلت حذرة تجاه الأيديولوجيا " الخطرة " للفيلم الهادف.

ومع ذلك فبعد النجاح الهائل لفيلم " ما الذى جعلها تفعل ذلك ؟ "، اضطرت حتى شركة شوشيكو إلى تقديم التنازلات أمام هذا الشكل الجديد. وقام ياسو جيروشيمازو بإخراج فيلم " حظ الحياة أ.ب.ج " (١٩٣١) لشركة شوشيكو، الذى يحتوى على مشاهد لعمال يقومون بالإضراب. واستمر الفيلم الهادف يحقق نجاحا هائلا حتى عام ١٩٣١، عندما بدأت الرقابة فى التدخل بشكل أكثر قسوة من الفترة السابقة، حتى إنه أصبح مستحيلا على هذه الأفلام أن تصل إلى دور العرض. وباختفاء الأفلام الهادفة، حلت محلها أفلام دعائية من نوع مختلف، ففى عام

١٩٣٢ قامت شركة شوشيكو وشركات صغرى أخرى بعمل أفلام تمجد الحرب والأيديولوجيا الوطنية، وخاصة لدعم سياسة اليابان تجاه منشوريا.

التحول إلى الصوت

عاش الفيلم الناطق والصامت معا فى اليابان لعدد من السنوات، فقد ظلت الأفلام الصامتة حتى عام ١٩٣٨، وكان لذلك أسباب عديدة سواء من الناحية الاقتصادية أو الثقافية. فأولا كانت شركات السينما اليابانية خلال أوائل الثلاثينيات لا تملك التمويل الكافى لكى تزود أستديوهاتها بتقنيات إنتاج الفيلم الناطق، وحتى لو كان الأستديو مجهزا لذلك فقد استغرق ذلك وقتا واحتاج مالا من أجل إعداد كل صالات دور العرض وتزويدها بمكبرات الصوت. وفى الوقت الذى كانت فيه بعض دور العرض تقدم فقط الأفلام الصامتة، كانت هذه الأفلام يتم صنعها فى نفس الوقت الذى تصنع فيه الأفلام الناطقة أيضا. أما السبب الثانى وراء التحول البطيء إلى الصوت فكان مقاومة طائفة " بينشى " (الذين يقومون بتفسير الصورة السينمائية فى الفيلم الصامت للجمهور، فى نوع من " الحكواتى "). لقد قاومت هذه الطائفة التحول إلى الفيلم الناطق من أجل حماية عملهم ومكانتهم، وفى الحقيقة أن بعض قطاعات الجمهور اليابانى كانت تذهب إلى الأفلام من أجل الاستمتاع بمهارات " الحكواتى ". إن الجمهور اليابانى كان معتادًا على دور الحكواتى الذى كان يعطى للأفلام تعليقا صوتيا منذ بداياتها الأولى، لذلك لم يكن ينظر إلى الفيلم الناطق فى اليابان باعتباره ثوريا كما كان الأمر فى أوروبا أو الولايات المتحدة.

وعلى الرغم من هذه العقبات، كان يتم إنتاج الأفلام الناطقة فى اليابان منذ البدايات المبكرة، فقد استطاع يوشيزو ميناجاوا فى عام ١٩٢٥ الحصول على حقوق " فونوفيلم " التى ابتكرها لى دى فورست، وأطلق عليها اسم " ميناتوكى ". وتم إنتاج العديد من الأفلام الناطقة منذ عام ١٩٢٧ إلى عام ١٩٣٠، وكان من بينها أول فيلم روائى طويل ناطق " البلدة " (١٩٣٠) من إخراج كينجى ميزوجوشى. وفى عام ١٩٢٨ ابتكر ماساو توجو نظام " إيست فون " الذى كان

يسجل الصوت على أقراص مشابهة لنظام " فيتافون "، وباستخدام هذا النظام بدأت الأفلام الناطقة فى الظهور لدى شركات نيكاتسو وتايكينى وقد استبدلت هاتان الطريقتان فى إنتاج الأفلام الناطقة عندما ظهرت نظم أكثر تفوقا، وكان أحد هذه النظم هو نظام صوت " سوشيهاشى " الذى طوره تاكيو سوشيهاشى، وأصبح يستخدم على نطاق واسع وخاصة فى أول فيلم ناطق كامل يصنع فى اليابان " زوجة جارى وزوجتى " (١٩٣١) من إخراج هينوسوكى جوشو لشركة شوشيكو. ومع ذلك فإن إنتاج الأفلام الناطقة لم يكن يتحقق بشكل منتظم، وحتى بالنسبة لشركة شوشيكو فقد استغرق الأمر أربعة شهور لإنتاج فيلمها الناطق الثانى من إخراج جوشو أيضا، وهو فيلم " العواطف العميقة فى حياة شاب " (١٩٣١).

ولقد استخدمت شركتا شوشيكو وشينكو شينما طريقة " سوشيهاشى " فى الصوت، ومع ذلك فإن شركة نيكاتسو اضطرت إلى أن تتوقف عن النظام المبدئى " ميناتوكى " وأصبحت متخلفة عن مواجهة المنافسين فى عالم إنتاج الفيلم الناطق، مما اضطرهما إلى تبنى نظام " ويسترن إليكتريك "، لكنها لم تنتج فيلما من خلال النظام حتى ظهر فيلم " تانليسازين " (١٩٣٣) من إخراج دايسكو إيتى. وقامت شركة " بى.سى.إل " بتطوير نظام لتسجيل الصوت للأفلام الإخبارية لشركة نيكاتسو، وهو ما أثبت نجاحا فبدأت الشركة بتدشين قسم إنتاج السينما الناطقة الخاص بها فى عام ١٩٣٣. وفى أواسط هذا العقد ظهر نوع من النظم يضم الطرفين فى وقت واحد، فقد كانت الشركات الصغرى متخصصة فى عمل الأفلام الصامتة، بينما كانت كل الأفلام التى تصنع بنظام " بى.سى.إل " ومعظم إنتاج الشركات الكبرى مثل شوشيكو ونيكاتسو يتم تصويرها مع الحوار. وبحلول عام ١٩٣٧ تم إعادة تنظيم شركة " بى.سى.إل " لتصبح شركة " توهو "، وكانت تمتلك أفضل النظم الصوتية فى طوكيو فى تلك الفترة.

ولم يقم العديد من المخرجين اليابانيين المهمين بصنع أفلام ناطقة حتى الثلاثينيات، وكان فيلم ياسو جيرو أوزو " حتى يوم نلتقى مرة أخرى " (١٩٣٢) يحتوى على موسيقى ومؤثرات صوتية، لكنه كان ما يزال يعتمد فى بنائه على

أسلوب السينما الصامتة باستخدام العناوين. وخلال الثلاثينيات أصبحت أفلامه تتسم بمسحة من الوعى الاجتماعى الحزين، ووصل ذلك إلى الذروة فــى أول أفلامــه الناطقة " الابن الوحيد " (١٩٣٦). وعلى الرغم من ذلك، وعلى العكس من الأفلام الهادفة فى العقد السابق كان أوزو يصور الكآبة والحــزن لــيس كنتيجــة للبنــاء الاجتماعى، ولكن كتعبير عن الوحدة فى الوضع الإنسانى. لقد كان هــذا المظهــر الذى يميز أفلام أوزو قد ولد داخل أستديو " كاماتا " لــشركة شوشــيكو وتقاليــد البرجوازية الصغيرة لأفلامها التى تفتقد الأيديولوجيا السياسية الواضحة. ومع ذلك فقد تجاوزت أفلام أوزو الإنتاج المعتاد فى الأستديو، واستطاعت أن تكتسب رؤيــة متفردة لأعماق الوحدة الإنسانية.

وكان هناك مخرج آخر لدى شركة شوشيكو فى أستديو كاماتا، الذى أســس تعبيرا جديدا وأصيلا من خلال وسيط السينما الناطقة، وهو هيروشــى شــيمازو، الذى عمل كمخرج منذ عام ١٩٢٤، وأرسى وجوده كواحد من أصحاب الأســاليب الأصيلة للسينما اليابانية فى عصره، وكان فيلمــه الــصامت الــشهير " الماســة " (١٩٢٩) من إنتاج شوشيكو يوضح تقنيات طليعية من خلال زوايا الكاميرا التــى تتغير بسرعة وبشكل غير متوقع وباستخدام الديكورات القريبة من عالم الأحــلام. وكان من أهم أفلامه الناطقة سلسلة " أفلام الطريق ". مثل " السيد شكرا " (١٩٣٦) من إنتاج شوشيكو، و " نجم الرياضة " (١٩٣٧) من إنتاج شوشيكو، الذى تــصبح فيه الكاميرا هى عيون الشخصيات التى ترى المناظر الخلوية التى تمر أمام أعينها من خلال لقطات ذاتية. وقد قام شيمازو بتنقيح هذا الأسلوب فى نوع من التجريد.

وكان ميكيو ناروزى يقوم بإخراج الأفلام الصامتة لخمس سنوات فى شركة شوشيكو، حيث كانت أفلامه تتميز بتكوين متفرد وحركة الشخصيات التى خلقــت مع أسلوبه الإخراجى الإستاتيكى بشكل نسبى الإيهام بوجود المساحة العميقة، كمــا أعطت أفلامه جمالاً تصويريا هائلا. وكانت شركة شوشيكو هى نقطة البداية فــى حياة ناروزى الفنية، ولكن حتى بعد انتقاله إلى شركة توهو فى عام ١٩٣٥ ظلــت أفلامه تحمل معها أصداء من شركة شوشيكو. لقد اســتوعب هــؤلاء المخرجــون

الحداثة المعاصرة من السينما الغربية، ومن خلال اقتباسها تم الكشف عن نبض حداثي في الثقافة والسينما اليابانيتين.

وعلى الرغم من هذا التحول إلى أشكال فيلمية جديدة بواسطة العديد من صناع الأفلام، كان هناك مخرجون ملتزمون بالأسلوب القديم يعملون في شركة شوشيكو، ومن أهمهم ياسوجيرو شيمازو، وهينوسوكي جوشو. وعلى الرغم من أن شيمازو لم يطور أسلوبا شخصيا مثل بعض معاصريه، فقد صنع أفلاما كبيرة يقوم ببطولتها نجوم من تلك الفترة داخل نظام الأستديو في فوشيكو. وكان يميل دائما إلى الأسلوب المحافظ في إخراجه، لكنه أصبح واحدا من المخرجين الكبار الذين يمكن الاعتماد عليهم في شركة شوشيكو في صنع أفلام تتمتع بالحساسية مثل " بنت الجيران " (١٩٣٤). أما هينوسوكي جوشو فقد كان مخرجا ملتزما بالخط القديم أيضا في شركة شوشيكو، التي عهدت إليه بإخراج أول فيلمين ناطقين لها. وتطور أسلوبه السينمائي الشخصي بعد الحرب عندما بدأت أفلامه في إظهار الميل تجاه المثالية الأدبية، بينما كان معاصره ناروزي – حتى في أفلام ما بعد الحرب – ما يزال محافظا إلى درجة كبيرة على أسلوب أستديو شوشيكو.

ومنذ منتصف العشرينيات، كانت الدراما التاريخية القديمة في مقدمة الأشكال الإبداعية المتطورة في السينما اليابانية، وفي الثلاثينيات أصبح مخرجان على وجه التحديد مشهورين لخلقهما عصرا جديدا من الدراما التاريخية القديمة، فقد قام مانسكو إيتامي بإخراج دراما تاريخية قديمة ذات نزعة عدمية من خلال أفلام مثل " كوكوشي موزو " (١٩٣٢) و " حياة قاتل غادر " (١٩٣٢) كما أن ساداو ياماناكا أدخل عناصر من نمط الدراما الحديثة إلى نمط الدراما التاريخية القديمة. وبالإضافة إلى هذين المخرجين، فإن مخرج شركة نيكاتسو : تومو جوشيدا أضاف عناصر معاصرة من أعماله السابقة إلى فيلم المبارزة " بطل الانتقام " (١٩٣١). إن أفلام الدراما التاريخية ذات الجودة العالمية لأوائل الثلاثينيات شملت مضمونا ساخرا، وتأثيرا من أسلوب السينما الأوروبية المعاصرة. وعلى سبيل

المثال فإن فيلم سادوا ياماناكا " قدح يساوى مليون ريهو " (١٩٣٥) كان مستوحى بشكل مباشر عن فيلم رينيه كلير " المليون " (١٩٣١).

أما كينجى ميزوجوشى الذى قام بتطوير العديد من التيمات المختلفة خلال فترة حياته الفنية، فقد استخدم براعته فى الميزانسين فى سلسلة أفلام تناولت اليابان فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، لصنع أفلام مثل " مرثية أوزاكا " (١٩٣٦) و " شقيقات جيون " (١٩٣٦) لشركة " دايشى إيجا " و " الممر الضيق بين الحب والكراهية " (١٩٣٧)، وهى الأفلام التى زادت من شهرته كصانع لأفلام الدراما المعاصرة الواقعية. ولقد تحققت هذه الواقعية فى أكثر أشكالها الأسلوبية جمالا فى فيلم " آخر زهور الأقحوان " (١٩٣٩) من إنتاج شركة شوشيكو. وفى جو مضطرب من النزعة الوطنية والحرب، هرب ميزوجوشى إلى عالم من الجمال اليابانى التقليدى، وهو اتجاه سوف يسير فيه بنجاح لبقية حياته الفنية.

الحرب وما بعدها

ألقت الحرب ظلا قاتما على كل صناعة السينما اليابانية، وقد تم تمرير قانون فى عام ١٩٣٩ يضع كل السينما اليابانية بشكل فعلى تحت سيطرة الدولة، وأصبح من الصعب صناعة أفلام لا تمدح الحرب ولا تناصر الأيديولوجية الفاشية. لذلك اقتصر ياسوجيرو أوزو على عالمه الذى لا توجد فيه علاقات مع تلك السياسات المعاصرة، وذلك من خلال أفلامه مثل " كان هناك أب " (١٩٤٢) من إنتاج شوشيكو، كما أن فيلم ميزو جوشى " المحاربون الملكيون السبعة والأربعون فى عصر جينكروكو " (٤١ـ ١٩٤٢) من إنتاج شوشيكو كان أيضا نوعا من الهروب من الحرب. لكن المخرجين الأقل مكانة لم يستطيعوا تفادى إخراج أفلام تدعم السياسة الوطنية. وعانت السينما اليابانية بأشكال شتى خلال سنوات الحرب، فقد تناقص عدد الأفلام التى يتم إنتاجها بسبب نقص الفيلم الخام، وبحلول أغسطس ١٩٤٥ كان ٤٠% من كل دور العرض فى اليابان قد دمرت بالقنابل.

واستمرت المشكلات بعد الحرب، ففى ديسمبر ١٩٤٥، وبعد أربعة شهور من استسلام اليابان، ألغى قانون السينما الذى أصدر فى عام ١٩٣٩، وفى عام ١٩٤٦ وتحت طلب من القوات المحتلة عوقب مجرمو الحرب فى عالم الأفلام، كما منع جيش الاحتلال أيضا إنتاج الأفلام الوطنية وأمر بحرق ٢٢٥فيلم من فترة ما قبل الحرب. وفى هذا الموقف كان من الصعب صنع أفلام الدراما التاريخية، حيث إنها تعتمد على الأشكال اليابانية التقليدية وتدور فى الماضى، وكانت تبدو دائما كأنها تناصر الولاء للنظام الإقطاعى. وهكذا قامت الأستديوهات بإنتاج أفلام من أجل تعليم الديمقراطية ومهاجمة النزعات الوطنية فى الماضى. وعلى الرغم من هذه المتطلبات المفروضة خارجيا على مضمون الأفلام، فإن صناعة السينما تمتعت بحرية لم تكن موجودة خلال سنوات الحرب.

وفى الفترة التى أعقبت الحرب مباشرة ظهرت أفلام محبة للحياة واللذة من ذلك النوع الذى لم يكن مسموحا أبدا بصنعه فى الفترة السابقة، وكان ميزوجوشى واحدا من المخرجين الذين استفادوا من تلك الحرية الجديدة لكى يعبر عن النزعة الحسية. كما أن مخرجى شركة شوشيكو المخضرمين عكسوا تلك التطورات بطرقهم الخاصة، فقد تطورت أفلام أوزو فى اتجاه النزعة الشكلية الساكنة، وأخذت عالم الحياة اليومية كموضوع لها، كما أن شيمازو أصبح مهتما بتصوير حياة الأطفال، أما ناروزى ـــ الذى كان يعمل فى شركة توهو منذ عام ١٩٣٥ ـــ فقد استمر فى صنع الأفلام الميلودرامية من وجهة نظر واقعية، وأصبح جوشو مخرجا مثاليا يصنع الأفلام التى تتبنى الأيديولوجيا المعاصرة (الوجودية على سبيل المثال) بطريقة منهجية.

ومن أهم المخرجين الجدد فى فترة ما بعد الحرب كان أكيرا كيروساوا، وقد تبنت أفلامه أسلوبا غربيا للبناء من أجل الدراسة الدرامية لموضوع الطبيعة الإنسانية. وكانت طريقته فى الميزانسين مقبولة للمتفرج الغربى، لذلك فإنه استطاع أن يجذب اهتمام العالم للسينما اليابانية.

كما كانت أفلام تاجاشى إيماى مهتمة بمشكلات المجتمع اليابانى على الرغم من أنه قدم بعضها بأسلوب بدائى ساذج وشديد التبسيط، وبدءا من فترة ما بعد الحرب للديمقراطية والتنوير كانت أفلامه قد بدأت فى تبنى أيديولوجيا حركة العمل والسياسات اليسارية. كما استمر كيزوكى كينوشيتا فى صنع أفلام ميلو درامية تقليدية بطريقة أسلوب شركة شوشيكو، لكنه فتح أمام أعين الجمهور إمكانية أشكال جديدة لسينما الفن فى الخمسينيات، كما صنع أيضا أول فيلم روائى طويل ملون فى اليابان "كارمن تعود للوطن" (١٩٥١) من إنتاج شركة شوشيكو. ولقد كتبت كانيتو شيندو العديد من السيناريوهات للشركات الكبرى بينما كان يؤسس شركة إنتاج مستقلة لكى يخرج أفلامه، وبعد عرض أكثر أفلامه شهرة " الجزيرة العارية " (١٩٦٠) حاول دون نجاح أن يضيف عناصر تجريبية إلى أعماله.

ولقد بدأ البث التليفزيونى فى اليابان فى عام ١٩٥٣، ولكى تتواءم صناعة السينما اليابانية مع هذه المنافسة الجديدة تحولت الشركات السينمائية إلى إنتاج الأفلام الملونة ذات الشاشة العريضة. وصنعت شركة نيكاتسو أول أفلامها الملونة فى عام ١٩٥٥، كما قامت شركة فيلم " تويى " بصنع أول فيلم من الشاشة العريضة فى عام ١٩٥٧. وفى أواخر الخمسينيات أصبح اللون والشاشة العريضة من المتطلبات الأساسية للنجاح التجارى للأفلام.

وفى السينما اليابانية خلال الثلاثينيات تواجد الفيلم الناطق والصامت معا للعديد من السنوات بسبب عدم توافر رأس المال الكافى والظروف الثقافية الخاصة، وفى الأربعينيات انقسمت السينما إلى فترتين متعارضتين تماما : أفلام الأيديولوجيا الفاشية لسنوات الحرب، وأفلام الديموقراطية للنصف الثانى من هذا العقد. وإن التغيرات الأيديولوجية التى تأسست عن طريق الاحتلال لم تضف أى شيء أساسى جديد لشكل السينما اليابانية، حيث إن استيعاب أسلوب السينما الأمريكية كان قد تحقق بالفعل خلال الثلاثينيات. إن معظم الفن السينمائى فى اليابان فى فترة ما بعد الحرب قد تم صنعه بواسطة مخرجين يتمتعون برؤية غربية، مثل كيروساوا. ومع ذلك ففى نفس الوقت كان هناك ميزوجوشى وأوزو، وهما المخرجان المهمان

ـ وإن كانا مختلفين ـ من فترة ما قبل الحرب واللـــذان اســـتمرا فـــى تطـــوير جمالياتهما اليابانية فى فترة ما بعد الحرب. لقد أعطت الحرب والتحريـــر للـــسينما اليابانية الفرصة لكى ترعى كلا من الحساسيات اليابانية والغربية على السواء.

كينجى ميزوجوشى (١٨٩٨ـ ١٩٥٦)

أصبح ميزوجوشى مشهورا على المستوى العالمى فى السنوات الأخيرة من حياته فقط، فخارج وطنه اليابان كانت سمعته تعتمد على أفلامه خلال الخمسينيات، وهى التى تتميز بالدراما الغنائية، وتدور فى أجواء القرون الوسطى مثل فيلم "أوجوستو مونوجاتارى" (١٩٥٣) وفيلم "سانشو وكيل الزراعة" (١٩٥٤) وفيلم "الحكايات الجديدة لقبيلة تايرا" (١٩٥٥)، ولكن أيضا ـ بدرجة أقل ـ على الدراما العاطفية المعاصرة مثل فيلمه الأخير "شارع العار" (١٩٥٦). لكن حياته الفنية تمتد إلى فترة أسبق بكثير، منذ عام ١٩٢٠ عندما دخل لأول مرة أستديو موكوجيما التابع لشركة نيكاتسو كمساعد لمخرجى المدرسة الجديدة مثل إيزو تاناكا. وفى هذه الجذور داخل المدرسة الجديدة خلال العشرينيات، يمكن للمرء أن يفهم فن كينجى ميزوجوشى.

لقد كانت أفلام المدرسة الجديدة أفلاما ميلودرامية بالمعنى الغربى، وتقتبس موضوعاتها عن الدراما المدنية التى ولدت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر (أو "عصر ميجى"، خاصة خلال التسعينيات)، واستخدمت ممثلين من الرجال (أوياما) لكى يقوموا بأداء أدوار النساء، كما أن قصصهم كانت تركز على نحو خاص على تضحية النساء من أجل العائلة. وبدأ ميزوجوشى إخراج أفلامه الدرامية من أسلوب المدرسة الجديدة مستخدما الممثلين الرجال للقيام بأدوار النساء فى أستديو موكوجيما فى عام ١٩٢٣، وكانت التوليفة الكامنة فى قلب هذا النمط هى التى شكلت أساس فنه خلال حياته الفنية كلها. ومنذ سنواته الأولى عمل ميزوجوشى فى تنويعة واسعة من الأنماط والأساليب، وخارج ميلو دراما المدرسة الجديدة صنع أنماط أفلام المخبر السرى، والأفلام الكوميدية، وقصص الأشباح، والأفلام البروليتارية. وخلال تلك الفترة استعار بجرأة من التراث الخاص بسينما

الفن الأمريكية والأوروبية. وفى سيناريو فيلم " نيهونباشى " (١٩٢٩) على سبيل المثال أخرج أحد مشاهده على نحو خاص ليكون شبيها بمشهد من فيلم "مورناو الشروق" (١٩٢٧). وباستخدام توليفة المدرسة الجديدة كأساس لعمله، قام بممارسة العديد من التقنيات المعبرة التى تغيرت من فيلم إلى آخر بنفس القدر من الحماس. وخلال فترته الأولى كان مخرجا ذا وجوه عديدة لا يمكن بسهولة فهمها طبقا للمفهوم الغربى عن " سينما المؤلف ". وكان فيلمه " همسة عروس من الورق فى الربيع " (١٩٢٦) عن نص من تأليف إيزوتاناكا يفصح لأول مرة عن أسلوبه اليابانى المتقن الذى ورث روح تاناكا فى فيلمه الكبير " كايويا، محل الياقات " (١٩٢٢)، لكنه صنع أيضا عديدا من الأفلام المتواضعة فى تلك الفترة وبعدها. وحتى فى فترة ما بعد الحرب استمر فى العمل خارج أسلوبه المفضل (كما فى فيلمه المتأثر بالسينما الأمريكية " لقد احترق حبى ــ ١٩٤٩ ")، مع نجاحات متفاوتة لهذه الأفلام. وعلى الرغم من تنوع أفلامه، كان اهتمامه بالمرأة المضطهدة كامنا فى تقاليد المدرسة الجديدة، وهو ما ظل متسقا مع أعماله حتى النهاية، ويبدو ذلك بوضوح فى ثلاثية الأفلام المقتبسة عن روايات كيوكا إيزومى " نيهونباشى " و"ساحر الماء" (١٩٣٣) و "سقوط أوزين" (١٩٣٥)، لكن تأثيرات طرق المدرسة الجديدة يمكن أن تكون ملحوظة أيضا فى أفلامه " الهادفة " الواقعية والسياسية، مثل " سيمفونية ميتروبوليتانية " (١٩٢٩) و " ما زالوا مستمرين حتى الآن " (١٩٣١). ويبدو أن اشتراكه فى الأفلام الهادفة قد غير من موقفه تجاه النساء، ففى أفلام المدرسة الجديدة تنتهى النساء دائما كضحايا قام مجتمع الرجال بتدميرهن، ولكن فى أعمال ميزوجوشى منذ الثلاثينيات أصبحت الشخصيات النسائية أكثر حيوية، حتى إنها كانت تناضل من أجل البقاء على قيد الحياة ضد النظام الاجتماعى مثل فيلم " مرثية أوزاكا " (١٩٣٦). وكانت أفلامه الأخيرة تدور فى العادة حول النساء اللائى يتمتعن بالمرونة والقوة. وفى فترته الأولى استوعب ميزوجوشى العديد من التيارات الأسلوبية من السينما الأجنبية، بدءا من التعبيرية فى فيلم " الجسد والروح " (١٩٢٣)، وفى أواخر العشرينيات قام بتجريب أدوات جريئة مثل المشاهد التى تتغير بسرعة، والمزج المتكرر، واستخدام متفرد للفلاش

باك، (كما يبدو فى ثلاثيته المقتبسة عن إيزومى). وكانت تلك السمات هى النقيض لما سوف يصبح عليه أسلوبه الناضج الذى يتميز باللقطات الطويلة، والإخراج الذى لا يشعر به المتفرج، كما يبدو فى فيلم " قصة آخر زهور الأقحوان " (١٩٣٩)، وفيلم " المحاربون الملكيون السبعة والأربعون " (١٩٤١).

ولو كان المرء يستطيع أن يرى شكل أفلام المدرسة الجديدة فى قلب أعمال ميزوجوشى، فقد كان من الممكن لأفلامه الشهيرة فى فترة ما بعد الحرب أن تكون أكثر ثراء وتنوعا. فإن المرأة التى تعانى فى فيلم " أوجيستو مونوجا تارى " (١٩٥٣) وفيلم " سانشو وكيل الزراعة (١٩٥٤)، والنساء اللائى يتمتعن بالحيوية فى فيلم " حياة أوهارو " (١٩٥٢) وفيلم " موسيقى جيون " (١٩٥٣) هن نساء مختلفات لكنهن يشتركن فى نفس الجذور. وكانت الصور الساكنة وشديدة الغنائية فى أفلامه فى فترة ما بعد الحرب قد صنعها ميزوجوشى بعد مروره بالعديد من الأشكال الفيلمية المتنوعة، بدءًا من الأفلام الأجنبية الطليعية وحتى أفلام المدرسة الجديدة فى أستوديو موكوجيما.

" هيروشى كوماتسو "

من أفلامه:

"همسة عروس من الورق فى الربيع" (١٩٢٦)، "سيمفونية متروبوليتانيـــة" (١٩٢٩)، "تيهونباشـــى" (١٩٢٩)، "ســـاحر المـــاء" (١٩٣٣)، "ســـقوط أوزيـــن" (١٩٣٥)، " مرئية أوزاكا " (١٩٣٦)، " قصة آخر زهـــور الأقحـــوان " (١٩٣٩)، "المحاربون الملكيون السبعة والأربعون " (١٩٤١)، " حيـــاة أوهـــارا " (١٩٥٢)، "موسيقى جيون " (١٩٥٣)، " أوجيستومونوجاتارى " (١٩٥٣)، " سانـــشو وكيـــل الزراعة " (١٩٥٤)، " الحكايات الجديدة لقبيلة تايرا " (١٩٥٥)، " شـــارع العـــار " (١٩٥٦).

ياسوجيرو أوزو (١٩٠٣-١٩٦٣)

بدأ ياسوجيرو أوزو كمساعد مصور، ثم كمخرج لدى شركة شوشيكو التى كانت من أكبر الأستوديوهات اليابانية، وذلك فى عام ١٩٢٧. وعندما توفى فى عام ١٩٦٣ وعمره ستون عامًا كان قد صنع ٥٣ فيلمًا، كان معظمها من إنتاج شركة شوشيكو. وفى نوع من الإجماع العام أصبح أعظم المخرجين اليابانيين.

وخلال أواخر العشرينيات كانت السينما اليابانية تخوض عملية التحديث، فكان مديرو الأستوديوهات يقومون ببناء نظم احتكارية متكاملة رأسيًا شبيهة فى العديد من الوجوه مع النظم الأمريكية، وكان المخرجون يقومون باستخدام العديد من المواصفات الأسلوبية والسردية للسينما الهوليوودية فى محاولة للمنافسة مع الأفلام الناعمة والبسيطة التى كانت تجذب الجمهور اليابانى.

ونشأ أوزو الشاب فى هذا الجو، واعترف بنفسه بأنه كان يشعر بالملل من الأفلام اليابانية، لذلك استوعب دروس شابلن ولويد ولوبتيش لكى يخلق كوميديا تجمع بين الكوميديا الحركية مع الملاحظة الاجتماعية أو النقد الاجتماعى، مثلما فعل فى فيلم "لقد ولدت ولكن.. " (١٩٣٢). وضع أفلامًا حول حياة الدراسة الجامعية وحول قطاع الطرق، مثل " فتاة شبكة الصيد " (١٩٣٣)، بالإضافة إلى أفلام تدور حول التوترات العائلية مثل فيلم "امرأة طوكيو" (١٩٣٣)، وفى كل هذه الأفلام أبدى براعة فى اللقطات القريبة والتوليف وتصميم الديكور الحديث. وكان أسلوبه يتميز بالاعتماد على وضع الكاميرا على ارتفاع منخفض، بالإضافة إلى القطع بين الأشياء والوجوه حيث تبدو عليها ردود الأفعال. كما أبدى أوزو أيضًا مرحًا مراوغًا يمكن أن يخلق نكاتًا عبثية حول دوران زوج من القفازات كما فى فيلم " أيام الشباب " (١٩٢٩)، أو حافظة نقود فارغة مثل فيلم "الخيال العابر" (١٩٣٣). كما استطاع أيضًا أن يحول طوكيو الحديثة إلى منظر يحتوى على

نزعة عاطفية عميقة وغامضة، مثل لقطة تتأمل فيها الكاميرا قطعة ورق وهى ترفرف فى الهواء لتسقط من مكتب بأحد المبانى، أو علبة أدوات التجميل الصغيرة الموضوعة على حافة نافذة، أو الأرصفة الفارغة. لقد كانت كل هذه السمات واضحة فى أول أفلامه الناطقة " الابن الوحيد " (١٩٣٦) الذى يدور حول امرأة ريفية تأتى إلى طوكيو لتجد أن ابنها قد فشل فى حياته العملية. وعند ذلك الوقت كان أوزو ينظر إليه باعتباره واحدًا من مخرجى اليابان الكبار.

وتباطأ معدل إنتاجه خلال فترة الحرب كنتيجة للخدمة العسكرية، لكنه صنع أفلامًا حول " الجبهة الداخلية "، مثل " الإخوة والأخوات لعائلة تودا " (١٩٤١)، و"كان هناك أب " (١٩٤٢). وكان أول أفلامه فى فترة مابعد الحرب يدور حول موضوع " الجيران " الذى يذكر بأفلامه خلال الثلاثينيات، وهو فيلم " يوميات رجل مهذب " (١٩٤٧)، لكن أشهر أفلامه سوف تكون تنويعًا على فيلم " الإخوة والأخوات "، وهى دراسات متأملة للعائلة الكبيرة التى تقع تحت وطأة الأزمة الصامتة التى ولدت التناقضات بين الأجيال.

وكان من أكثر أفلامه شهرة حول العائلات الكبيرة فيلم " قصة طوكيو " (١٩٥٣)، ومثل الأم فى فيلم " الابن الوحيد "، فإن الزوجين العجوزين يقومان برحلة إلى طوكيو، حيث ينشغل أبناؤهما بأعمالهم وعائلاتهم، بل إن الأبناء يعاملون الأبوين على نحو بارد بينما تكون الوحيدة التى تعاملهم بتعاطف هى زوجة ابنهما الأرملة للزوج الذى مات فى الحرب. وفى رحلة العودة تسقط الجدة مريضة وتموت عندما تصل إلى بلدتها، ويعطى الجد إلى زوجة ابنه المتعاطفة ساعة زوجته ويروض نفسه على الحياة وحيدًا.

إن تلك الحكاية على أيدى أوزو تظهر استعارة شديدة الوضوح حول الطرق العديدة التى يعبر بها البشر عن الحب والإخلاص والمسئولية.

إن الطفل يكبر ويترك العائلة، كما ينفصل الأصدقاء، ويتزوج الابن أو الابنة، ويبقى الرجل الأرمل أو المرأة الأرملة فى وحدة، ويموت الآباء العجائز. وفيلمًا بعد الآخر، قدم أوزو وكاتب السيناريو نودا العديد من التنويعات على هذه

الموتيفات، وفى كل فيلم كانت المادة تبدو جديدة تمامًا، ففى فيلم " أواخر الربيع " (١٩٤٩) دراسة متأملة حول ضرورة الانفصال بين أب وابنته، كما أن فيلم أوزو الأخير " أمسية خريفية " (١٩٦٢)، يدمج هذه التيمة مع هجاء ساخر للنزعة الاستهلاكية ونوستاليجا قيم ما بعد الحرب، وفى فيلم " مطلع الصيف " (١٩٥١) تدور القصة حول ابنة تتزوج، لكن الحدث هنا يحدث داخل شبكة من الكوميديا العائلية من خلال التصوير ذى الطابع الغنائى للحياة فى الضواحى. أما فيلم " أوهايو " (١٩٥٩) فقد كان بأكثر من معنى إعادة صنع الكوميديا الطفولة " لقد ولدت ولكن... "، و يعالج الصراع العائلى بطريقة أكثر سوقية، حيث يتبارى الصبيان حول أشياء ضئيلة القيمة، وهو الأمر الذى يقارنه أوزو ونودا بتلك المتع العبثية لمحاورات الكبار.

وخلال هذه الأعمال ظل أسلوب أوزو واضحًا وقادرًا على الإفصاح عن تقديم تنويعات هائلة للمضمون. وكان التبادل بين اللقطة الساكنة واللقطة التى يتم التقاطها بالمواجهة تقارن بين الشخصيات داخل الكادر من خلال القطع، حتى إن الشاشة تصبح مجالاً للتغيرات الدقيقة بين الكتل والخطوط. إن حركة الكاميرا التى بلغت براعته فيها حدًا كبيرًا خلال الثلاثينيات استغنى عنها تمامًا فى أفلامه الملونة، وهو القرار الذى يهدف إلى إظهار الظلال الرقيقة لقطع الإكسسوار الدقيقة التى يتم وضعها بعناية داخل الديكور. وقبل كل شىء كان الارتفاع المنخفض للكاميرا- وهو أسلوبه الشهير- مستمرًا فى أفلامه كما لو أنه كان يهدف لأن يعرض عبر أربعين عامًا اختيارًا أسلوبيًا بسيطًا واحدًا يمكن أن يعطى تنويعات لا نهائية للتكوين والعمق. إن تلك البراعة التى وجدها أوزو فى هذه التقنية البسيطة تجد نظيرها فى الثراء الوجدانى للدراما التى تبدو قريبة من الحياة اليومية كما لم تعرض لها سينما أخرى.

" **ديفيد بوردويل** "

من أفلامه:

"فتيات الكورس فى طوكيو" (١٩٣١)، "لقد ولـــدت ولكـــن... " (١٩٣٢)، "امرأة طوكيو" (١٩٣٣)، "فتاة شبكة الصيد" (١٩٣٣)، "الخيال العـــابر" (١٩٣٣)، "الابن الوحيد" (١٩٣٦)، "الإخوة والأخوات لعائلة تودا" (١٩٤١)، "كان هنـــاك أب" (١٩٤٢)، "يوميات رجل مهذب" (١٩٤٧)، "أواخر الربيع" (١٩٤٩)، مطلع الصيف (١٩٥١)، "قصة طوكيو" (١٩٥٣)، "زهرة الاعتدال الربيعـــى" (١٩٥٨)، "صـــباح الخير" (١٩٥٩)، "أمسية خريفية" (١٩٦٢).

مولد السينما الأسترالية

بقلم : بيل براوت

الرواد وأول الأفلام الروائية

بدأت العروض للمرة الأولى على نحو تجارى فى أستراليا فى ٢٢ أغسطس ١٨٩٦ على يد الساحر الأمريكى كارل هيرتز الذى كان يستخدم أفلاما بريطانية، وآلة حصل عليها من شركة " أنيماتوجراف ". ولو اعتبرنا هذا الحدث هو " مولد السينما الأسترالية " فإن آباء هذا الطفل لن يكونوا مثار خلاف، ومثل كل الآباء فإن الولايات المتحدة وبريطانيا أصبحتا محبوبتين ومكروهتين فى آن واحد من جانب صناعة السينما التى قاما برعايتها. وظل هذان الأبوان يقومان بخدمة ورعاية السينما الأسترالية من خلال الرعاية والاستغلال فى آن واحد، كما أن السينما الأسترالية حاولت مقاومة الأبوين ومحاكاتهما فى نفس الوقت.

وكانت صناعة السينما الأسترالية تدور فى البداية حول جانب العروض السينمائية، وكان من بين " الرواد " الأستراليين فى هذا المجال " تيه.جيه. ويست " و" كوزينس سبينسر" و "جيه.دى. ويليامز" (الذين تفرعوا فيما بعد إلى دائرة الإنتاج بشكل أو بآخر)، وكانوا جميعا بريطانيين أو أمريكيين. وطوال السنوات الثلاث عشرة الأولى، كان " جيش الخلاص " هو المنتج والعارض المؤثر والأكثر نجاحا، الذى قام قسم أضواء المسرح فيه بالتجول داخل البلاد فى عروض تقدم أفلاما روائية وغير روائية وشرائح ومحاضرات وموسيقى حية. وقام جوزيف برى الذى ولد فى برمنجهام بتأليف وإنتاج وتنظيم هذه الأمسيات المنعشة من التسلية، ليصبح أول صانع أفلام أسترالى.

وكانت برامج برى التى يستغرق عرضها طوال الأمسيات تحتوى أحيانا على ما يزيد على ساعة من اللقطات حول موضوع غير روائى، وهو ما يمكن أن يطلق عليه اليوم الأفلام التسجيلية الطويلة، وفى عام ١٩٠٤ صنع فيلما روائيا قصيرا حول الحياة فى أدغال أستراليا، وهو بلا شك من النماذج المبكرة للسينما الأسترالية، وهو الفيلم الذى يمزج بين الحركة والمناظر الخلوية والأسطورة فى نوع يناظر أفلام " الويسترن " الأمريكية ــ وبعد عامين قام ويليام جيبسون وويلارد جونسون وجون ونيفين تيت بالاشتراك مع برى فى صنع الأفلام التسجيلية ذات البكرات العديدة، التى تدور حول أسطورة الحياة فى الأدغال، كما

فى فيلم " قصة عصابة كيلى "، وهو العرض المكون من أربع بكرات حول تابلوهات تمجد من رجل العصابات المتمرد نيد كيلى، ومصحوبة بتعليق وموسيقى ومؤثرات صوتية.

وكان النجاح النقدى والجماهيرى لعروض جيش الخلاص وفيلم " قصة عصابة كيلى " سببا فى القوة الدافعة لست سنوات من الإنتاج المحلى لعروض ذات بكرات عديدة، قبل أن تصبح هذه الأفلام الطويلة شائعة فى معظم دول العالم، وتشكل النمط الذى تتميز به السينما الأسترالية، وهو فيلم الحياة فى الأدغال الذى ازدهر حتى تم منع هذه الأفلام بواسطة حكومة نيو ساوث ويلز فى عام ١٩١٢ بسبب الزعم بتأثيرها " الاجتماعى والسياسى " الضار. واستمر إنتاج أفلام الحياة فى الأدغال بشكل متفرق، وفى بعض الأحيان بشكل سرى، حتى اليوم. ويبدو أن موجة أفلام الحياة فى الأدغال كانت سببا فى الازدهار الذى لم يعمر طويلا فى الإنتاج الأسترالى المبكر. فما بين عرض فيلم جون جافين عن دراما الحياة فى الأدغال " العاصفة الرعدية " فى نوفمبر عام ١٩١٠، وبين يوليو عام ١٩١٢، تم إنتاج ٧٩ فيلما، كان ١٩منها على الأقل من نوع البكرات الأربع أو أطول، و١٢ منها تدور حول الحياة فى الأدغال. وكانت الأسباب المحددة لهذا الازدهار (أو الفرقعة) غير واضحة، لكن انحدارها المفاجئ فى منتصف عام ١٩١٢ يوحى بأن مستوى هذا الإنتاج لم يكن ممكنا الاستمرار فيه داخل حدود الاستهلاك المحلى وحده. وبحلول عام ١٩١٣ قامت الشركات الرئيسية فى مجال العرض والتوزيع والإنتاج بالاندماج لتشكيل " شركة الأفلام الأسترالية الأسيوية " التى عرفها المنافسون والأعداء باسم " الكومبينة " أو " الاتحاد ". وكان الاهتمام بالتوزيع يطغى على قرارات هذا الاتحاد كما دعا أيضا إلى التوقف عن صنع هذه الأفلام ذات البكرات المتعددة، كما يبدو أنه يتصرف بشكل سرى وقوى لسنوات عديدة، لكى يضمن أن الأفلام الروائية المصنوعة فى خارج أستراليا لن تجد إلا فرصة محدودة للتوزيع والعرض داخل أستراليا.

الحرب العالمية الأولى وما بعدها

تمثل الحرب العالمية الأولى حدا فاصلا بالنسبة للسينما الأسترالية، كما هو الحال فى بقية أنحاء العالم، فقد نشطت الحرب الإنتاج المحلى للأفلام الروائية (لقد قامت " شركة الأفلام الأسترالية الأسيوية " بالخروج عن قاعدتها لتصنع ثلاثة أفلام روائية خلال عامى ١٩١٤و١٩١٥)، لكن أعقاب الحرب شهدت تحول ما كان سوقا سينمائية عالمية (وفرنسية على نحو خاص) إلى سوق سينمائية هوليوودية، مما ترك ضررا على الإنتاج السينمائى القومى، بل أيضا فى النهاية على نشاطات التوزيع والعرض لشركة الاتحاد. ومن الناحية الثقافية، كان هذا الموقف المتوقع قد تعقد بسبب علاقة أستراليا ببريطانيا، فعلى الرغم من استقلال أستراليا فى عام ١٩٠١ فقد حاربت إلى جانب إنجلترا خلال الحرب باعتبارها جزءا من الإمبراطورية البريطانية. إن ما نتج عن ذلك من خسائر أو مكاسب هو الذى أعطى الأساس لردود الفعل من السينما الأسترالية تجاه الوطن، وهى ردود الفعل المتذبذبة والمتصارعة، وردود الفعل تجاه سيطرة هوليوود ونزعتها التجارية.

وطوال نصف قرن ظلت الأفلام الأسترالية أفلاما تتوجه إلى الجمهور بشكل فيه إصرار يكاد أن يصل إلى درجة الهواجس، فلم يكن هناك فى أستراليا خلال السنوات ما يشبه " سينما الفن "، كما لم تكن هناك سينما أسترالية جادة تتناول الموضوعات الاجتماعية المعاصرة حتى انتهت الحرب العالمية الثانية. وفى نفس الوقت لم يكن هناك فى الإنتاج الشائع فى السينما الأسترالية أى نزعة للتصوير الواضح للجنس والعنف، فقد كانت تلك السمات الفاضحة للحرية التى يتميز بها الفن المعادى للمؤسسات، بالإضافة إلى نزعة هوليوود التجارية. وبدلا من ذلك كانت أستراليا تميل إلى تصوير نفسها بطريقة عفوية غير صارمة باعتبارها مجتمعا بدائيا للبراءة حيث لا تثار الشكوك حول التسلسل الطبقى الهرمى التقليدى، وإن لم يكن التخلص من مثل هذا التسلسل الطبقى ضروريا، وباعتبارها مكانا يستطيع فيه الناس الطيبون الحياة مع الطبيعة القاسية. إن هذين الموضوعين المتلازمين قد تم استخدامها بنجاح تجارى كبير فى نمط أسترالى خاص، وهو

"فارس المنازل الخلفية "، فمثل ميلودراما الحياة فى الأدغال، كانت هذه الكوميديات التهريجية تتناول حياة العائلة الريفية النمطية، وهو النمط الذى تمتـع بجماهيريـة واسعة على المسرح قبل أن يتحول إلى السينما على يد بومونت سميث فى فيلمه " أصدقاؤنا بذور التبن " (١٩١٧)، وهو الذى أصبح متخصصا فـى عـالم الأفـلام التجارية الناجحة، كما أسهمت أفلامه الرخيصة والسريعة فى إنتاجها إلى ازدهـار هذا النمط على نحو سوقى. إن أهمية هذه الأفـلام قـد تـوارت فـى منتـصف العشرينيات لكن النمط استطاع أن يحصل على فرصة جديدة للحياة بعـد دخـول الصوت.

وكان فيلم " الفتى العاطفى " (١٩١٩) من إخراج ريمونـد لونجفـورد هـو لحظة الذروة للسينما الأسترالية طوال نصف قرن من الزمان، وهـو مـن أكثـر الأفلام ذات القيمة التى تم صنعها فى أى مكان قبل عام ١٩٢٠، ويعتمد الفيلم على الجاذبية غير العادية للنجم آرثر توشيرت الذى قام بدور البطل الأخـرق، وكـان الفيلم ــ الذى ما يزال كاملا حتى اليوم ــ اقتباسا عن سلسلة شعبية من القـصائد، كما أنه يستخدم التنويعات المنظومة شعرا للغة العامية كعناوين فرعية. بالإضـافة إلى ذلك فإن فيلم " الفتى العاطفى " يتم روايته بضمير المتكلم، وهـو مـن أكثـر الأمثلة نجاحا ــ إن لم يكن المثال الوحيد ــ على مثل هذا الـسرد فـى الـسينما الصامتة.

إن لونجفورد الذى صنع الأفلام بالتعاون مع شريكته لوت لايل حتى وفاتها فى عام ١٩٢٥، قام بإخراج ثلاثة أجزاء لاحقة من فيلم " الفتى العاطفى "، كما أنه أسهم فى نمط " خلفية المنزل " بفيلمين يعتمدان على قصص كتبهـا سـتيل راد، وهى القصص التى تبدو أنها المصدر الأصلى لهذا الـنمط. لقـد كانـت أهـداف لونجفورد الواضحة أكثر جدية وواقعية من أهداف معظم معاصـريه، لكـن مـن الصعب أن نحكم على إذا ما كانت هذه الطموحات يمكن مقارنتها بإنجازه فى فيلم " الفتى العاطفى "، حيث إنه من بين واحد وعشرين فيلما قام بإخراجها طوال حياتـه الفنية لم يبق منها إلا أربعة أفلام فى حالة شبه كاملة اليوم.

إن العديد من الأفلام الأسترالية خلال العقد الثانى والثالث من القرن العشرين كانت معظم أفلام لونجفورد ونمط الفارس (الكوميديا التهريجية) للمنازل الخلفية، تعتمد على كونها " أسترالية "، فى محاولة لجذب الجمهور المحلى عن طريق تصوير المناظر الخلوية المحلية وأنماط الشخصيات والأدب والمسرح الأسترالية جميعها. لكن أفلاما أخرى قامت باستغلال الغرابة فى بعض الأقاليم خاصة فى جنوب المحيط الهادى، أو أنها على العكس قامت بالتقليل من شأن تلك المناظر المحلية من أجل نوع من ميلودراما الطبقات العليا الغربية. وليس غريبا أن بعض هذه الأفلام قد وجدت طريقها إلى تاريخ السينما البريطانية نفسها.

وكان بعض صناع الأفلام، مثل النجوم سنوبى بيكر، ولويز لافلى، ومخرجين مثل تشارلز شوفيل وبوليت ماكدوناه، يحاولون ترجمة التوليفات الهوليوودية الناجحة ليجعلوها تدور فى أماكن أسترالية (مثل أفلام فيربانكس وأفلام النساء وأفلام رعاة البقر وميلودراما الطبقة الراقية). بل إن الأمريكيين أنفسهم استخدموا أستراليا كمكان يحاولون الهرب فيه من هوليوود. ومن أكثر هؤلاء شهرة كان نورمان دون المتخصص فى الاقتباس المباشر، الذى استنزف " شركة الأفلام الأسترالية الأسيوية " لكى يصنع فيلم " فى نهاية فترة حياته الطبيعية "، أول الأفلام الأسترالية الكبيرة فى عام ١٩٢٧، وإن جاء فيلما قاصرا وعتيق الطراز حتى بالنسبة لعصره. وكان اشتراك دون مع شركة الاتحاد ممتدا حتى بعد السقوط المدوى لمشروعه، لكى يعيد صنع – وربما يعيد عرض – الفيلم الذى يدور حول جنوب المحيط الهادى الذى قام بإخراجه فى عام ١٩٢٠ لشركة يونيفرسال، ليصل إلى ذروة حياته المهنية عندما قام بطريقة خرقاء باستخدام أجهزة الأسطوانات عتيقة الطراز خلال عامى ١٩٣٠و١٩٣١ من أجل صنع أول فيلم أسترالى ناطق، الذى كان فيلما موسيقيا شديد القبح. ومنذ عام ١٩١٩ وإلى عام ١٩٢٨ كان الإنتاج الأسترالى يتراوح حول تسعة أفلام روائية كل عام، وعلى الرغم من أن أفلام هوليوود الحقيقية كانت تنال نصيبا أكبر من السوق الأسترالية، فإن " شركة الأفلام الأسترالية الأسيوية " – وهى الشركة المتكاملة رأسيا – كانت قد عقدت العزم على الإنتاج المنتظم للأفلام الروائية منذ عام ١٩٢٥، وفى عام ١٩٢٧ دعت

الحكومة البريطانية إلى عقد مجلس لدراسة حالة السينما المحلية، فى نفس الوقت الذى كانت تحاول فيه الحكومة البريطانية أن تضع فى اعتبارها سن تشريعات من أجل تحسين الوضع المشابه فى أفلام المملكة المتحدة. وعند تمرير التشريع البريطانى، فإنه قام بتعريف الفيلم البريطانى بطريقة تجعل الإنتاج الأسترالى متضمنا فى أفلام المملكة المتحدة التى تنال حماية قانون " الكوتا "، وهو ما بدا أنه يتيح سوقا أوسع لأستراليا كانت تحتاجها من أجل سينما مستقرة، لذلك فإن المجلس الأسترالى الذى كان يضع الاقتراحات لتحسين وضع السينما الأسترالية تم الاستغناء عنه. ولم تعرض أفلام أسترالية على الإطلاق فى عام ١٩٢٩، وعلى الرغم من الكساد الاقتصادى وشيك الحدوث، والتغيرات التقنية المهمة، فإن قانون " الكوتا " الإمبراطورى أعطى بعض المنتجين سببا فى الأمل فى أن الأيام القادمة سوف تكون أياما طيبة.

قدوم الصوت

تم عرض فيلم " مغنى الجاز " لأول مرة فى سيدنى فى ٢٩ديسمبر عام ١٩٢٨، وبحلول عام ١٩٣٨ كانت هناك أربع بلاد فى العالم كله مجهزة تجهيزا كاملا بالصوت : الولايات المتحدة، والمملكة المتحدة، ونيوزيلانده، وأستراليا. ومثل السنوات السابقة وجدت أستراليا نفسها تحت تأثير قوى لما كان يحدث فى هوليوود وبريطانيا العظمى، فإذا كان هناك ضغط تجارى وجماهيرى من أجل الصوت فى دور العرض بسبب هوليوود، فإن نوعا آخر من الضغوط كان قادما من بريطانيا، فقد بدا أن الصوت المتعلق بلهجات مختلفة، بالإضافة إلى شروط اتفاقية " الكوتا " لقانون أفلام السينماتوغراف البريطانية لعام ١٩٢٧، يمكن أن تخلق سوقا متاحة لكل الإمبراطورية البريطانية، لكن دور العرض (البريطانية فقط، والمجهزة بالصوت) تم افتتاحها خلال السنوات الأولى من الثلاثينيات فى سيدنى وميلبورن، وأعدت " شركة الأفلام الأسترالية الأسيوية " نفسها وأطلقت على فرع التوزيع بها اسم " أفلام الإمبراطورية البريطانية "، وهوالأمر الذى يشير فى آن واحد إلى ما كانت تتوقعه من مصدر للأفلام الروائية التى كانت سوف تقوم

بعرضها فى سلسلة دور العرض الخاصة بها، فى نفس الوقت الذى كانت تتوقع فيه سوقا خارجية لأفلامها الروائية بطريقة " سينساوند ". وكان تأسيس شركة إنتاج " سينساوند " كفرع للجريدة السينمائية بالشركة يستخدم تقنيات الصوت المصنعة محليًا، وكانت هذه الشركة بالإضافة إلى منافسها البارز فى مجال الجريدة السينمائية " موفيتون فوكس " التى عرضت أول أفلام الجريدة السينمائية الناطقة التى تم صنعها فى أستراليا فى عام ١٩٢٩ ـ تحتكر سوق إنتاج الجرائد السينمائية الأسترالية حتى قام التليفزيون باحتلال هذه السوق فى الخمسينيات. ومنذ عام ١٩٣٢ عرضت شركة سينساوند أيضا فيلمين روائيين على الأقل كل عام، حتى اندلاع الحرب العالمية الثانية، وقام بإخراجها جميعا ـ فيما عدا فيلما واحدا ـ المخرج كين جى. هول الذى أدار إنتاج الأفلام الروائية بالشركة.

وكانت أفلام سينساوند أفلاما جماهيرية مثل الأفلام الأخرى التى كان يتم إنتاجها فى أستراليا منذ بداية القرن، فقد كانت أدوات تسلية تنتج على نحو اقتصادى لكى ترضى ذوق المتفرج الأسترالى والبريطانى العادى. ولقد أعلنت الشركة عن نفسها من خلال إحياء نمط " خلفية المنزل الريفى " الذى أثبت نجاحا كبيرا فى العقد السابق، لتقوم لأول مرة بصنع نسخة سينمائية من العمل المسرحى الجماهيرى " من منتخباتنا "، الذى كتبه وقام بتمثيله بيرت بايلى، وجمع فيه بين كوميديا الفارس التهريجية والميلودرامية، وهو الذى سوف يصبح اسمه مرادفا لشخصية " داد راد ". واستمر بايلى فى الكتابة والتمثيل فى سلسلة فيلم " داد وديف " من الكوميديات التهريجية لنمط " خلفية المنزل " لشركة سينساوند حتى عام ١٩٤٠، كما بدأ سيسيل كيلاواى حياته الفنية على المستوى العالمى فى أستراليا بعروض تمثيلية فى نفس المجال.

وكانت أفلام " داد وديف " تحصل على نجاح متواضع فى المملكة المتحدة، وبدا أن ذلك هو الحال مع بقية إنتاج شركة سينساوند، الذى كان فى معظمه أفلاما ميلودرامية وكوميدية يقوم ببطولتها نجوم من الدرجة الأقل من بريطانيا وأمريكا، بالإضافة إلى شخصيات ومناظر أسترالية. وحتى عام ١٩٤٣ كانت أقوى منافسة محلية لشركة سينساوند تأتى من الشركة التى تسمى " إيفتى "، وهو الاسم المقتبس عن الحروف الأولى لمؤسسها فرانك ثرينج، الذى قام باستيراد أجهزة الصوت من

إنتاج " آر.سى.إيه "، وكان يهدف إلى تقديم برامج الأمسيات الكاملة (أفلام روائية بالإضافة إلى أفلام قصيرة) من أفلام ذات جودة عالية، وتستخدم الموضوعات والقصص المقتبسة عن المسرح والصالات الموسيقية الأسترالية. وحاولت شركة "إيفتى" آنذاك ــ مثل شركة سينساوند ــ أن تحدد نفسها فى إنتاج بديل لما كان متاحا لتقدم تنويعاتها على النزعة السوقية الجريئة لهوليوود فى العديد من الأفلام الناطقة الأولى التى كانت تأتى من الولايات المتحدة. ومن المفارقات أن خطوة "إيفتى" الأكثر مكرا قدمت نجم كوميديا الصالات الموسيقية " السوقية "جورج والاس" فى ثلاثة أفلام، وبعد توقف شركة " إيفتى " استمر والاس فى حياته السينمائية فى شركة سينساوند حيث قام ببطولة فيلمين كان أهمهما فيلم " فلتترك جورج يفعلها " (١٩٣٨)، وهما الفيلمان اللذان قدم فيهما أداء بسيطا ومرحا يحتوى على الكوميديا الحركية التى تصل فى بعض الأحيان إلى مستوى رقص الباليه.

وتداعت شركة إيفتى فى النهاية فى أعقاب فشل ولايات أستراليا الأخرى فى أن تسير فى نفس الطريق الذى ارتادته ولاية نيوساوث ويلز فى فرض نظام " الكوتا " على الأفلام الأجنبية بما فيها الأفلام البريطانية، وكان دخول الصوت وتوسع السوق أمرا مباشرا فى استقرار الإنتاج الأسترالى، ولكن بعد عقد من الزمن كان يتم فيه إنتاج حوالى خمسة أفلام روائية كل عام تضاءل هذا الأمل بسبب اجتماع تأثير الكساد ونفقات بناء دور العرض وإعادة تجهيزها بالصوت. وعندما قامت بريطانيا العظمى بإلغاء قانون " الكوتا " الإمبراطورية فى عام ١٩٣٨، تضاءل الأمل فى مستقبل مضمون لصناعة الأفلام الروائية الأسترالية.

ما بعد عام ١٩٤٠

غيرت الحرب العالمية الثانية أشياء عديدة، كما فعلت قبل ربع قرن من الزمن. ولقد قام تشارلز شوفيل الذى كان يصنع الأفلام الروائية بشكل مستقل منذ عام ١٩٢٦ بعرض أكثر أفلامه جماهيرية " أربعة آلاف فارس " فى عام ١٩٤٠، وكان هذا الفيلم يدور حول مغامرة متفائلة تعتمد على مآثر سلاح الفرسان الأسترالى فى الحرب العالمية الأولى، كما أنه يتسم بروح قومية، ويبدو أحيانا

ساذجا ومراوغا وكأنه يجسد نوعا من الثقة فى الانتصار من جديد فى الحرب العالمية الثانية. وصنع شوفيل مع زوجته إلزا ـ التى لم يكن يذكر اسمها فى العناوين ككاتبة سيناريو ـ أربعة أفلام دعائية قصيرة، وفيلما روائيا طويلا عن الحرب يتسم بالتشاؤم قبل عام ١٩٤٥. واستمر شوفيل وزوجته فى صنع أفلام متميزة مثل فيلم " أبناء ماتيو (١٩٤٩)، وهو من أكثر الأفلام الأسترالية اكتمالا فى فترة ما بعد الحرب، وفيلم " جيدا " (١٩٥٦) وهو ميلودراما عاطفية وعنصرية، وكان أول فيلم روائى أسترالى ملون، بالإضافة إلى سلسلة رحلات غريبة تم إنتاجها لهيئة الإذاعة البريطانية حول المناطق الشمالية فى أستراليا خلال عام ١٩٥٧.

وأعادت الحرب الأهمية من جديد للجرائد السينمائية، وقللت سينساوند إنتاج أفلامها الروائية بعد عام ١٩٤٠ لتصنع خمسة أفلام روائية فقط خلال فترة الحرب. ومع ذلك تمتعت أفلام الحرب الأسترالية بشخصية ذات أبعاد أسطورية هو داميين بارير المصور السينمائى البارع والجرىء. فقد كانت لقطاته التسجيلية مثيرة ووحشية فى بعض الأحيان، وكان فيلمه " خط الجبهة فى كوكودا " الذى قام بتصويره والتعليق عليه فى عام ١٩٤٢، سببا فى حصول أستراليا على أول جائزة أوسكار، مشاركة فى أولى الجوائزللأفلام التسجيلية مع فيلم " موقعة ميدواى " من إخراج فورد، وفيلم " مقدمة للحرب " من إخراج كابرا، وفيلم " موسكو ترد الهجوم" من إخراج فاروميلوف وكوبالين. لكن بارير لقى مصرعه على خط الجبهة فى عام ١٩٤٤ عندما كان يعمل للجريدة السينمائية لشركة باراماونت، ليصبح أقرب إلى بطل فيلم أسترالى واقعى فى السنوات التالية.

ومن المؤكد أن الحرب العالمية الثانية دمرت الإنتاج الأسترالى المستقر الذى استطاعت تحقيقه خلال الثلاثينيات فى ظل شركة سينساوند. وقد أنتجت هذه الشركة فيلما روائيا فى فترة ما بعد الحرب، قبل أن تقوم شركتها الأم بعقد اتفاق يسمح لشركة إيلينج بتأسيس فرع للإنتاج فى أستراليا. وقامت بصنع سلسلة من الأفلام " الأسترالية " فى أستراليا كان أكثرها شهرة هو أولها : " البريون "

(١٩٤٦). وربما كان من العناصر المهمة فى تشكيل مستقبل صناعة السينما الأسترالية هو الموقف الاجتماعى الملتزم لأفلام إيلينج الأسترالية، بالإضافة إلى بعض الفنيين البريطانيين، خاصة المخرج هارى وات. وفى الحقيقة أن الأفلام الروائية الأسترالية لم تكن تتضمن مسائل مثل العدل الاجتماعى قبل أن تبدأ شركة إيلينج فى إنتاجها ويبدو أن أمثلة مثل صناع الأفلام لدى شركة إيلينج، بالإضافة إلى يوريس إيفانز الذى قام بصنع الفيلم التسجيلى " إندونيسيا تنادى " فى عام ١٩٤٦ بدعم من اتحاد العمال فى سيدنى، قد ساعدت جميعها فى صنع المناخ للعديد من الأفلام المهمة فى فترة ما بعد الحرب، مثل "مايك وستيفانى" (١٩٥٢) و"ثلاثة فى واحد " (١٩٥٧) و"ما وراء العالم الآخر" (١٩٥٤)، بالإضافة إلى فيلم "جيدا " الذى سبق ذكره.

ومنذ عام ١٩٤٦ وحتى عام ١٩٦٩، كان معدل الإنتاج الأسترالى هو فيلمان كل عام، كما أن عام ١٩٤٨، وعامى ١٩٦٤/٦٣ لم تشهد أى إنتاج على الإطلاق، وكان ما يزيد على ثلث هذه الأفلام " إنتاجا أجنبيا "، حيث إن تعبير "الأفلام الأسترالية " أصبح أكثر اقترابا من معنى الأفلام الذى يتم صنعها فى أستراليا، سواء عن طريق بريطانيا (على يد منتجين مثل رانك وكوردا وعديدين آخرين) أو هوليوود (مثل أفلام " على الشاطئ " و " أهل الغروب ") أو فرنسا، وحتى اليابان لفترة قصيرة. وكان لى روبنسون آخر رواد السينما الأسترالية، وكانت الستة أفلام الروائية التى بين عامى ١٩٥٣و١٩٦٩ تهدف إلى أن تكون مغامرات مسلية، كما أنها أنتجت على نحو سريع ومقتصد، وهو ما تضمن استخداما مكثفا للمناظر الخارجية والشخصيات الأسترالية الشهيرة، خاصة تلك التى لعب دورها شيبس رافرتى شريكه حتى عام ١٩٥٨. وعلى الرغم من أن شراكتهما ساهمت فى الإنتاج المشترك مع فرنسا فى منتصف الخمسينيات، فقد كانت أفلامهما تهدف دائما إلى التوجه إلى جمهور ليلة السبت، وهو العمود الفقرى لأى سينما فى كل أنحاء العام.

وفى عام ١٩٦٥ قام المهاجر الإيطالى فى فترة ما بعد الحـــرب جورجـــو مانياميلى بالانتهاء من فيلم أطلق عليه " الفخار "، وهو نموذج على أفلام " ســـينما الفن " الطويلة، الذى اعتبر بواسطة البعض فيلما أستراليا، وقد تم عرض الفيلم فى مهرجان كان فى نفس العام، لكنه لم يجذب اهتمام النقاد الأستراليين الذين لم يهتموا بقيمته التاريخية. وتزامن ذلك مع قيام المخرج البريطانى مايكل باول بإنتاج فيلم " إنهم عصابة غريبة " فى نفس العام، وهو أول فيلم " أسترالى " روائى طويل يقوم بالتركيز على حياة المهاجرين " الإيطاليين " فى وطنهم الجديـــد، كمـــا أنـــه كـــان كوميديا شعبية تختلف فقط فى مادة موضوعها عن الأفـــلام الأســـترالية المبكـــرة. وأخرج مايكل باول فيلما كوميديا آخـــر فـــى أســـتراليا، وهـــو " ســـن الإدراك " (١٩٥٩)، لكن مانياميلى لم يجد الفرصة لكى يصنع فيلما ثانيا، وإن كان ما قد بدأه قام الآخرون باستكماله، مثل فيلم " ســـارقو البـــودينج " (١٩٦٧) و " وقـــت فـــى الصيف " (١٩٦٨) و " ألفان من الأسابيع " (١٩٦٩)، وهى الأفلام التى تعتمد مثل فيلم " الفخار " على النموذج الأوروبى لسينما الفن، وهى بذلك تؤسس لفهم جديـــد لما سوف تصبح عليه السينما فى أستراليا، ليس على نحو بريطـــانى أو أمريكـــى، كما أنها تضع الأساس للأفلام المهمة فى العقود التالية.

السينما فى أمريكا اللاتينية

بقلم : مايكل شانان

البدايات الكولونالية

وصلت الصور المتحركة لأول مرة إلى أمريكا اللاتينية مع عروض الأخوين لوميير اللذين أرسلا الفرق حول العالم فى رحلات متجولة مخطط لها سلفا، وتهدف لاستثمار الانبهار بالابتكار الجديد حيثما عرضت. وهكذا ذهب فريقان إلى أمريكا اللاتينية، الأول إلى ريودى جانيرو ومونتفيديو وبوينيس آيرس، أما الآخر فذهب إلى المكسيك وهافانا. وكانت آلة " سينماتوغراف " لوميير تعمل كآلة عرض وكاميرا فى آن واحد، كما أن رجالا مثل جابرييل فاير الذى وصل إلى المكسيك فى أواسط عام ١٨٩٦، وإلى كوبا فى شهر يناير التالى، كانوا يعملون من خلال تعليمات بإحضار وتصوير مشاهد من البلدان التى يقومون بزيارتها. ولقد أتى فى أعقابها مباشرة رجال شركة " بيوجراف " من نيويورك، بالإضافة إلى مغامرين آخرين من الولايات المتحدة وأوروبا. ومال الأمريكيون الشماليون إلى عدم التوغل بعيدا فى الجنوب، حيث كانت الهجرة الأوروبية كبيرة، وفى الأرجنتين والبرازيل كان الرواد من الفرنسيين والبلجيكيين والنمساويين والإيطاليين. وكانت الصور المتحركة الأولى فى أمريكا اللاتينية، التى تم تصويرها هناك، هى التى قام بها المهاجرون الأوروبيون أو المقيمون الذين كانوا يمتلكون أقل القليل من الخبرة المطلوبة لإدارة صناعة سينمائية، وإقامة عقود مع العالم القديم لضمان تزويدهم بالأفلام من أجل العرض. إن التواريخ المتفاوتة لهذه الأفلام الأولى : ١٨٩٦ فى المكسيك، و١٨٩٧ فى كوبا والأرجنتين وفنزويلا، و١٨٩٨ فى البرازيل وأوراجواى، و١٩٠٢ فى شيلى، و١٩٠٥ فى كولومبيا، و١٩٠٦ فى بوليفيا، و١٩١١ فى بيرو، تدل على التوغل المتزايد للسينما عبر القارة، حيث إن هذه التواريخ تأتى مباشرة بعد تواريخ أول عروض للأفلام فى هذه البلدان.

وكانت المشاهد التى تم تصويرها تتبع نفس النزعات المتوقعة، حيث إنها تصور الاحتفالات الرسمية، والرؤساء مع عائلاتهم وحاشيتهم، والاستعراضات العسكرية، والمناورات البحرية، والاحتفالات التقليدية، ومشاهد السياحة التى

تتضمن مناظر لعمارة المدن والمناظر الخلوية وآثار ما قبل كولومبوس. إن المؤرخ السينمائى البرازيلى ساليز جوميز يشير فى بحثه فى عام ١٩٨٠ إلى اعتبار أعمال السينمائيين الأوائل من أمريكا اللاتينية تنقسم بين تصوير " المهد الرائع للطبيعة" و"طقوس السلطة". ونسبة كبيرة من هذه الأفلام الأولى تتألف من نوع المشاهد الغريبة التى كانت قد نالت شهرتها من خلال التصوير الفوتوغرافى فى القرن التاسع عشر، وبكلمات سوزان سونتاج : " منظر الواقع باعتباره جائزة غريبة... تم تعقبها واقتناصها بواسطة صياد ماهر يحمل كاميرا ". إن المصور الفوتوغرافى الذى يتبنى وجهة نظر " اللامنتمى " ويحملق فى واقع الناس الآخرين بنوع من الفضول مع الاحتفاظ بالحاجز بينه وبين هذا الواقع وبنزعته المهنية الاحترافية، إن هذا المصور يتصور كما لو أن المنظر الذى تم اقتناصه يتسامى على ويتجاوز أى اهتمامات طبقية (كما لو أن المنظور منظور عالمى، باستخدام كلمات سونتاج). وفى وضع من التبعية الذى يميز قارة متخلفة مثل أمريكا اللاتينية، فإن ذلك لم يهدف فقط إلى إرضاء الجمهور بصور جميلة (وهو الجمهور الذى كان مؤلفا من الطبقات العليا والوسطى)، ولكن أيضا لضمان التمويل وذلك من خلال تطوير مسألة الدعاية بالسينما. ففى المكسيك قامت الجرائد السينمائية برعاية عروض السينما المجانية التى كانت تقوم بتمويلها من خلال تضمين شرائح ملونة تحمل دعاية أو إعلانا، وفى هافانا فى عام ١٩٠٦ تعاقدت مدينة الملاهى مع الرائد السينمائى الكوبى إنريكى دياز كويسادا لكى يصنع فيلما لحملتها الإعلانية فى الولايات المتحدة، كما كانت هناك محاولات مبكرة فى السرد الروائى، تتبع فى العادة نفس القالب الأيديولوجى الذى يتناول الموضوعات الوطنية، مثل الفيلم الأرجنتينى " إطلاق النار على دون ريجو " (١٩٠٨).

ومع ذلك فليست هناك صلة مباشرة بين تلك المشروعات المبكرة والتطورات التالية، فإن كوبا وفنزويلا وأورجواى وشيلى وكولومبيا وبوليفيا لم تشهد إنتاجا سينمائيا له قيمة لعقود طويلة، إلا فى بعض المحاولات المتفرقة. وفى البلدان الصغيرة مثل أوروجواى وباراجواى وإكوادور، وبلدان أمريكا الوسطى، لا يوجد حتى اليوم إنتاج مهم للأفلام الروائية الطويلة على الرغم من أن إنتاج

الأفلام التسجيلية والفيديو يحتل مكانا مهما من مجمل الإنتاج. إن التاريخ المستمر فى إنتاج سينمائى له قيمته لفترات متتالية لا وجود له إلا فى البلدان الأكبر مثل المكسيك والأرجنتين والبرازيل، حيث إن هذه البلدان لها أسواقها الداخلية التى يمكن أن يكون فيها جمهور لتغطية نفقات الإنتاج محليا، حتى لو كانت هذه النفقات قليلة. ولكن حتى لو كان المستوى الأدنى من نفقات الإنتاج هو أحد ثوابت سينما أمريكا اللاتينية، فإن هذا لم يشكل عقبة حتى قدوم الصوت، وكان المستوى المتواضع للإنتاج السينمائى قادرا على التطور فى العديد من البلدان.

وكان الجمهور فى الفترة المبكرة يتشكل أساسا من سكان المناطق الحضرية، ويقتصر على المدن التى ترتبط بخطوط السكك الحديدية. وحتى فى المكسيك حيث تنتشر الأفلام بسرعة إلى المناطق الريفية عن طريق رجال العرض المتجولين المعروفين باسم " كوميكوس ديللا لينيا "، فإنهم لم يصلوا إلا لمناطق قريبة من شبكة خطوط السكك الحديدية. وفى هذا أيضا ترتبط السينما بالكولونيالية الاستعمارية، وفى رواية " مئة عام من العزلة " التى كتبها جابرييل جارسيا ماركيز، فإن السينما تصل إلى مدينة ماكوندو فى نفس القطار الذى حضرت فيه " شركة الفواكه المتحدة ".

ومع ذلك فإن الظروف المحلية والتواريخ القومية تختلف مع اختلاف النتائج أيضا، ففى كوبا وصلت حرب الاستقلال إلى مراحلها الأخيرة بتدخل الولايات المتحدة ضد إسبانيا فى عام ١٨٩٨، وقام المصورون السينمائيون من أمريكا الشمالية بالوصول مع القوات (كما تم فى جنوب أفريقيا فى العام التالى لحرب البوير الثانية). وعندما فشلوا فى إحضار أى مشاهد حقيقية من الحرب من بين اللقطات التى تم تصويرها، لم يترددوا فى تزييف هذه اللقطات معتمدين — كما كتب أحدهم فى سيرة حياته الذاتية — على عدم قدرة الأفلام الخام والعدسات البدائية على تقديم صورة متقنة، وبذلك فإنهم لم يحاولوا إخفاء سذاجة محاولاتهم. وقد أطلق ألبرت إى. سميث على هذه الأفلام فى كتابه " بكرتان وذراع حركة " (١٩٥٢) أنها " الأسلاف الأولى لتقنيات المؤثرات الخاصة فى صناعة الأفلام ".

إن نفس هذا النوع من التزييف المتعجل ظهر فى أثناء الثورة المكسيكية، التى أتاحت مدرسة لصناع الأفلام تشبه ما حدث فى الحرب العالمية الأولى فى أوروبا. وبالفعل فإن المؤرخ السينمائى المكسيكى أوريليو ديلوس رايس (١٩٨٣) يرى أنه من حوالى عام ١٩١٠ وحتى عام ١٩١٣ كانت مهارة صناع الأفلام المكسيكيين فى بناء سرد تسجيلى متقدمة على نظيرتها فى أمريكا الشمالية، فإلى الشمال من الحدود كانت الأفلام التى تستوحى الأحداث المكسيكية تأتى من الحكايات حول تهريب الأسلحة مثل فيلم " المغامرون الثوريون " (١٩١١)، وتمضى إلى قصص شديدة التبسيط مثل " كنز الأزتيك " (١٩١٤) الذى يعلى من شأن الأبطال ذوى البشرة البيضاء بين اللاتين الخونة والقساة الذين لا يشعرون بالمسئولية، وهم دائما رجال عصابات أو متمردون. إن هذه التطورات تكشف عن نزعة التوجه إلى الجماهير ومغازلة مشاعرهم الوطنية، والعبودية للحلم الأمريكى، حيث كانت تستحوذ على السينما الأمريكية منذ بداياتها العبودية الأيديولوجية،التى كانت بالضرورة تشوه رؤيتها للجنوب اللاتينى. وكان اغتيال ماديرو، والتهديد من جانب الولايات المتحدة بالتدخل، سببين فى زيادة إنتاج عدد الأفلام الأمريكية الشمالية التى تهدف إلى تبرير تصرف الولايات المتحدة على أساس أن المكسيكيين وحدهم لا يستطيعون إقرار السلام والنظام والعدل والتقدم لبلادهم، كما أن ذلك جذب أيضا المزيد من الكاميرات من أمريكا الشمالية عبر ريوجراندى. ولقد أصبح بانشو فيلا نجما سينمائيا عندما وقع عقد احتكار مع شركة " ميوتشيوال"، ففى مقابل ٢٥ ألف دولار وافق على أن يبعد الشركات الأخرى عن مسرح المعارك، وأن يحارب فى ضوء النهار كلما كان ذلك ممكنا، وأن يعيد بناء مشاهد المعارك إذا كانت الصور المطلوبة لم يمكن الحصول عليها خلال معركة. وفى الحقيقة أن أفضل مشاهد المعارك فى إنتاج شركة " ميوتشيوال " : " حياة الجنرال فيلا " (١٩١٤) الذى نضج فيه راوول وولش، كان إعادة بناء داخل الأستديو، لكن عمليات الإعدام عند الفجر كانت حقيقية. إن وولش ــ الذى سوف يصبح فى المستقبل مخرجا لما يزيد عن مئة فيلم هوليوودى ــ يحكى بنفسه أنه طلب من فيلا أن يؤخر إلقاءه حكم المحكمة، الذى كان معتادا أن يتم فى الرابعة من الصباح، حتى يكون هناك ضوء كاف لتصوير هذا المشهد.

ولم تكن مصادفة أن المكسيكيين أصبحوا أول من اعترض على تشويه صورتهم وصورة واقعهم فى أفلام هوليوود، فقد ظهر إعلان فى الصحف بواسطة اثنين من صناع الأفلام فى عام ١٩١٧ يدينون فيه " تلك الوحشية والرجعية اللتين يستخدمونهما لتصويرنا فى أفلام زائفة "، وبعد خمس سنوات أثار فيلم جلوريا سوانسون " العلامة التجارية لزوجها " الغضب، وهو الفيلم الذى يحكى قصة اغتصاب البطلة بواسطة قطاع الطرق، بينما كان زوجها مشغولا فى الاتفاقيات التجارية مع رجال صناعة البترول المكسيكية، وقد قامت الحكومة المكسيكية بفرض مقاطعة " مؤقتة " على كل أفلام شركة " فيماس بلايرز لاسكى " (باراماونت)، لكن المشكلة استمرت، فعلى الرغم من سياسة " الجار الطيب " خلال السبعينيات عندما كانت واشنطن تحاول أن تمنع انتشار الوطنية الثورية عبر أمريكا اللاتينية، وكانت تنصح الشركات أن تخفف من لهجتها تجاه هذه الأمور، فإن هوليوود بدت غير قادرة على إثارة حساسيات الأمريكيين اللاتينيين. وقد كتب ج. م. فالديز رودريجيز مؤسس دراسات السينما الجامعية فى كوبا خلال الأربعينيات عن أحد أفلام تلك الفترة، وهو " تحت قمر تكساس " باعتباره " مثيرا لمشاعر النساء المكسيكيات وأن طريقة عرضه لهن فى إحدى دور العرض فى الحى اللاتينى فى مدينة نيويورك أثارت شغبا واضطرابا شديدين " على يد المعارضين الساخطين من الطلاب المكسيكيين والكوبيين، وهى الأحداث التى لقى فيها أحدهم مصرعهم.

صناعة السينما المحلية

طبقا لكتابات ساليز جوميز، فإذا كانت السينما فى البرازيل لم تستطع أن تضرب بجذورها لحوالى عقد من الزمن بعد دخولها، " فإن ذلك كان راجعا لعدم التطور فى الكهرباء، وبمجرد تصنيع الطاقة فى ريودى جانيرو تكاثرت صالات العرض مثل فطر عيش الغراب "، كما أن معدل الإنتاج وصل بسرعة إلى

حوالى مئة فيلم كل عام ومما أعطى بشيرا لما سوف يحدث، كان نجاح العرض الموسيقى الساخر فى عام ١٩١٠ الذى أطلق عليه " السلام والحب " من إخراج ألبرتو بوتييو، وكان أول فيلم يصور عشق البرازيليين للاحتفالات الكارنفالية. لكن أفلاما مثل هذا الفيلم تم عرضها فى المسارح بمصاحبة موسيقى مناسبة على نطاق محدود للجمهور الذى يعيش فى حالة من اليسر. وبمرور الزمن وصلت السينما إلى الطبقات الأكثر شعبية، وبدأ موزعو الأفلام من أمريكا الشمالية فى التحرك ليحولوا السوق البرازيلية المتنامية إلى زائدة دودية على خط الاستواء لهوليوود. وفى الحقيقة أن السينما الأمريكية كانت تستثمر تراجع الإنتاج الأوروبى بسبب الحرب، وقد تلى ذلك التحول العام فى تجارة الولايات المتحدة منذ نهاية عام ١٩١٥ والسنوات التالية، حيث تبنت الشركات الأمريكية إستراتيجية جديدة فى التعامل المباشر عن طريق فتح عدد أكبر من الفروع خارج أوروبا (وليس فقط فى أمريكا اللاتينية). وبحلول عام ١٩١٩ كانت شركة باراماونت (فرع التوزيع لشركة " فيماس بلايرز ــ لاسكى " وشركة " صامويل جولدوين ") تعمل بين هذه الشركات التابعة فى كل أنحاء أمريكا اللاتينية لتزيح من طريقها الموزعين المحليين والأفلام المحلية. وبحلول العشرينيات أصبحت الأرجنتين والبرازيل ثالث ورابع أسواق التصدير الهوليوودية بعد بريطانيا وأستراليا، وفى البرازيل وحدها تمتعت بـ ٨٠% من السوق، بينما لم يمثل الإنتاج البرازيلى نفسه إلا حوالى ٤% فقط.

ومع الوضع فى الاعتبار أن تلك كانت أسواقا متنامية، وأن الأفلام كانت ما تزال أمرا بسيطا على مستوى الحرفة، فإن ما جعل البرازيل متفردة هو أن الاتساع الهائل فى رقعة البلاد منع التنظيم القومى لتوزيع الأفلام، وسمح للعديد من المراكز الإقليمية للإنتاج أن تنمو وكانت هناك مراكز إقليمية فى حوالى ست من العواصم الثانوية، من أهمها " ريسيفى " حيث تم صنع ثلاثة عشر فيلما خلال ثمانية أعوام بواسطة مجموعة من الفنانين السينمائيين. ومن هنا فإن أفلاما مثل

"ابن بلا أم " (١٩٢٥) من إخراج تانسريدو سيابرا، أظهرت أحد الأنماط المحليـــة الأولى لأمريكا اللاتينية حيث تلعب المناظر الخلوية دورا مهما، كما أن الأبطـــال المحوريين شخصيات ريفية ورعوية ومن رجال العصابات.

وكان هناك فى الأرجنتين نموذج مشابه لهذه الأفلام، حيـــث ظهـــر للمـــرة الأولى فى حوالى عام ١٩١٥ هذا النمط مع فيلم " نبل راعى البقر "، الذى يعتمـــد على فقرة من الملحمة الشعبية التى تعود للقرن التاسع عشر " مارتين فييرو " التى كتبها خوزيه هيرنانديز، حيث تم اغتصاب فتاة ريفية تنتقل إلـــى بـــوينيس أيـــرس رغما عنها على يد عشيقة مالك الأرض، لكن يتم إنقاذها بواسطة رجل عـــصابات من الضيعة التى يتهمه صاحبها اتهاما كاذبا بأنه يسرق الماشية منها، وقـــد تكـــون القصة، كما يقول المؤرخ السينمائى الأرجنتينى ج. أ. ماهيو فى دراسته فى عـــام ١٩٦٦، بسيطة وساذجة، لكن إيقاع الفيلم يبدو مؤثرا، كما أن مشاهده عن استغلال الإقطاعيين يجعله أول فيلم يصور قمع الطبقات الريفية فى الأرجنتين. وفى نفـــس الوقت تقريبا، عندما كانت الأفلام الأوروبية الجديـــدة قليلـــة، وكـــاد الأمريكيـــون الشماليون أن يضعوا أيديهم على السوق، فإن هذا الفيلم الذى تكلف ٢٠ ألف بيـــزو حصد أرباحا تزيد على ٦٠٠ ألف بيزو، وبذلك فإنه كان ناجحا نجاحا تجاريا حيث استمر عرضه فى عشرين دارا للعرض فى وقت واحد. ولقد كـــان ذلـــك مثيـــرا باعتباره تأكيدا على أن الأمريكيين اللاتينيين لا يستطيعون فقـــط الـــسيطرة علـــى وسائل سردهم، ولكنه أيضا تأكيد على أن الأفلام المستوردة ليست إلا أفلاما كاذبة تقدم تمثيلا يخلو من الروح، وهو الأمر الذى كانـــت تفـــضله الـــدوائر الـــسياسية والاقتصادية فى الدولة. بل إن هناك فيلما تم تصويره بعد عام فى مقاطعة " ســـانتا فى " على يد العالم الأنثروبولوجى ألسيديس جريسا، وهو فيلم " الانتفاضة الهنديـــة الأخيرة " الذى يصفه المؤرخ السينمائى ماهيو باعتباره نوعا من إعادة بناء الواقع بطريقة تسجيلية لانتفاضة حدثت فى بداية القرن، تم تصويرها فى المواقع الحقيقية وقام فيها الهنود ببطولة قصتهم الخاصة.

لقد بدا الأمر كما لو أن نمطا فعالا يتحقق، حيث يتم صنع الأفلام الأكثر أصالة فى أكثر الظروف هامشية، بينما فى المراكز السينمائية الرئيسية للصناعة لا يوجد مجال لإبداعات مستقلة خارج الموضوعات النمطية للأفلام التجارية. وهناك أمثلة أيضا من المكسيك مثل فيلم " رجل بلا وطن " (١٩٢٢) من إخراج ميجيل كونتيراس توريس، وهو أول فيلم يعالج موضوع العمال المكسيكيين فى الولايات المتحدة. وفى بوليفيا أيضا ظهر فيلمان خلال العشرينيات، هما " قلب آيمارا " و"نبوءة البحيرة "، اللذان يتعاملان مع موضوعات محلية (على الرغم من أنهما واجها مشكلات مع الرقابة). كما أن الفيلم الذى صنع فى عام ١٩٢٩ " الحدود " من إخراج ماريو بيخوتو هو إحدى علامات الطليعية البرازيلية؛ حيث إنه تجربة فى السرد المتعدد، حتى إن إيزنشتين نفسه أعطى ملاحظات حول " عبقريته " عندما رآه فى لندن فى عام ١٩٣٢.

ولكن لو كانت هذه الأفلام نماذج منعزلة، فإنها تنتمى إلى تاريخ مجهول. إنه تاريخ تم الكشف عنه مؤخرا على يد المخرج الفنزويلى ألفريدو ج. أنزولا فى فيلمه التسجيلى الطويل " غموض العيون القرمزية " (١٩٩٣)، الذى يتيح لمحات نادرة من صور لم يتم رؤيتها من قبل عن فنزويلا فى العشرينيات والثلاثينيات. وكانت اللقطات من صنع والده إدجار أنزولا، الذى صنع الأفلام التسجيلية وفيلمين روائيين صامتين (مفقودين الآن) خلال العشرينيات، ثم استطاع الحصول على كاميرا ١٦مم وقام بتصوير العديد من اللقطات التسجيلية خلال الثلاثينيات والأربعينيات. ولم تساعده محاولته خلال الثلاثينيات على أن يستكمل حياته المهنية فى عالم السينما، كما أن الأفلام ١٦مم التى صنعها لم يكن مقصودا بها العرض الدائم، وكان أنزولا يكسب عيشه باعتباره الذراع اليمنى لمستثمر أمريكى شمالى كان من بين استثماراته افتتاحه أول محطة راديو فى فنزويلا، وهى " راديو كاراكاس " فى عام ١٩٣٠ حيث أصبح أنزولا مخرجا، وكتب وأنتج مسلسلا إذاعيا باسم " غموض العيون القرمزية "، وهو العنوان الذى اختاره ابنه للفيلم التسجيلى الذى يدور عنه. ترى كم هناك من بين صناع السينما الأمريكيين اللاتينيين المجهولين فى تلك السنوات الأولى لهم نفس الحياة المهنية ؟ وكم منهم ترك أرشيفا

لم يتم اكتشافه بعد ؟ وكم من هؤلاء لم يتركوا حتى أسماءهم وراءهم ؟ لكن هناك شيئا مهما آخر هو أن أنزولا كما صوره ابنه لم يكن مثقفا، لكنه كان متحمسا للسينما يأخذ معه الكاميرا حيث تدور الأحداث، وحيث يملك أن يكون قريبا منها باعتباره منتجا إذاعيا. وربما كانت وجهة نظره غير نقدية ومتحيزة للطبقة الاجتماعية، لكن العديد من المتحمسين من نفس الطبقة فى العقود اللاحقة كانوا هم أنفسهم الذين مثلت محاولاتهم السينمائية الأولى بدايات حركة قوية جديدة فى سينما أمريكا اللاتينية التى ظهرت فى أواخر الخمسينيات.

فترة السينما الناطقة

كان قدوم الأفلام الناطقة فى نهاية العشرينيات نعمة ونقمة فى وقت واحد بالنسبة لإنتاج أمريكا اللاتينية، فقد أتاح الصوت إمكانية ظهور أفلام من بطولة المغنيين والممثلين الكوميديين المشهورين، ليغنوا ويؤدوا اقتباسات وتنويعات على أنماط الموسيقى الشعبية فى الأرجنتين والبرازيل والمكسيك. ولكن حالة التبعية فى التوزيع، وارتفاع نفقات الإنتاج، أديا إلى نتائج عكسية، فقد ظل الإنتاج السينمائى عملا يتضمن مخاطرة ويكاد بصعوبة أن يقى نفسه من الغرق.

وازدادت الحاجة إلى التحول فى دور العرض فى أمريكا اللاتينية فى زمن لم تؤد فيه بعد التطورات التقنية إلى ظهور الدوبلاج أو الترجمة فوق الشريط (التى لم تكن تجد لها استعمالا أوفائدة لجمهور أمى فى معظمه)، فقد بدأت هوليوود فى إنتاج نسخ ناطقة باللغة الإسبانية لمنتخباتها من إنتاجها، وذلك فى كاليفورنيا حيث تلقى العديد من صناع الأفلام القادمين من جنوب ريوجراند تعليمهم السينمائى الأول. وفى نفس الوقت كان هناك مجمع الإنتاج فى باريس فى ضاحية جوانفيل الذى أقامته شركة باراماونت لصنع نسخ متعددة من لغات مختلفة، وبنفقات إنتاج قليلة، حتى إن مغنى التانجو الأرجنتينى الكبير كارلوس جارديل صنع عددا من الأفلام خلال عامى ١٩٣١و١٩٣٢ مع العديد من الفنانين الأرجنتينيين أعضاء الفرق المسرحية المتجولة. وحققت أفلامه نجاحا هائلا فى جميع أنحاء أمريكا

اللاتينية، حتى إن جارديل صنع أربعة أفلام أخرى لـشركة باراماونـت خـارج نيويورك قبل أن يلقى مصرعه فى حادث طيران فى كولومبيا فى عام ١٩٣٥. لقد كان أول نجم سينمائى موسيقى عالمى فى أمريكا اللاتينية، كمـا أن تـأثيره فـى الأرجنتين وفى كل مكان كان يعود إلى سمة الرجولة المتحضرة التى كانت تعكس صورته السينمائية.

وكانت الأفلام البرازيلية فى جانب منها تتم صياغتها وفقا لأفـلام أمريكـا الشمالية الموسيقية، لكنها كانت أيضا تضرب بجذورها فـى المـسرح الكوميـدى البرازيلى وفى عالم الكارنفالات، وعن هذه الأفلام كتب ساليز جوميز أنه بينما كان العالم كما تصوره أفلام أمريكا الشمالية عالما تجريديا وبعيدا مـن الواقـع، فـإن الشذرات الحية للبرازيل فى هذه الأفلام كانت تصف على الأقـل عالمـا يعيـشه ويعرفه الجمهور. لقد حثت سينما هوليوود على التوحد السطحى مع سلوك وتقاليـد ثقافة مسيطرة ومحتلة، وعلى النقيض كان هناك حماس جماهيرى تجاه الشخصيات السينمائية المحلية التى تصور الأوغاد والأنذال والمتـسكعين، وهـو مـا يـوحى بالمزاج النفسى الذى يشعر به المحتل تجاه من يقوم باحتلاله.

وكان من أهم صناع تلك الفترة أمبرتو ماورو الذى اعتبره جلـوبير روشـا فيما بعد سلفا للسينما الجديدة فى البرازيل، وكانت أصالة ماورو نموذجا لما أطلـق عليه جوميز " موطن الإبداع البرازيلى فى عدم القدرة علـى النـسخ والتقليـد ". وكانت أفلامه الأولى نتاجا لحركات السينما الإقليمية فى البرازيل، فقد تم صـنعها فى ميناس جيراياس قبل أن ينتقل إلى ريودى جانيرو حيث قام بالتقليـد الإبـداعى لنماذج تتراوح من أفلام الويسترن التى صنعها توماس إينس إلى الفيلم التـسجيلى "برلين، سيمفونية مدينة " من إخراج روتمان. ومن أشهر أفلامه "العصابة الوحشية" (١٩٣٣)، وقام بتشكيل فريق بقيادة المصور السينمائى البرازيلى إدجار برازيـل، وأطرى عليه مؤرخ السينما الفرنسى سادول (فى عام ١٩٧٢) باعتبـاره " يملـك حسًا متميزًا تجاه الصورة الخلفية، ومفهومًا شديد الأصالة عن المكان الـسينمائى، وإحساسًا مشبوبًا بالعاطفة تجاه البشر والمناظر الطبيعية لبلاده ".

وفى المكسيك حيث قام إيزنشتين بتصوير مشروعه الذى لم يكتمل حول تصوير الثقافة السينمائية " فلتحيا المكسيك! " فى عام ١٩٣١، فإن نموذجه الفنى اقتفى أثره مجموعة من الفنانين فى عام ١٩٣٦، التى شكلت ما أطلق عليه " الموجة "، بدعوة من رجال الحكومة المكسيكيين الراديكاليين، وضمت هذه المجموعة المصور الفوتوغرافى من نيويورك بول ستراند، والمخرج النمساوى الشاب فريد زينمان، وكان يساعدهم المكسيكى إميليو جوميز موربيل مع أشهر المؤلفين الموسيقيين فى المكسيك وأكثرهم أصالة سيلفيستري روفيلتاس، الذى أعطى نصوصًا أوراكسترالية رائعة. وكانت الحلقة الأولى من السلسلة التى تكتمل من الأفلام حول الحياة المكسيكية التى قامت بها مجموعة " الموجة "، تصور نضال صيادى فيراكوز ضد الاستغلال، وتدعو بشكل صريح لإقامة تعاونيات، وهى حالة مبكّرة جدًا لما سوف يصبح خلال الستينيات نزعة مهمة من صناعة السينما الملتزمة سياسيًا فى كل أنحاء أمريكا اللاتينية. وكان هذا أيضًا مثالاً للتعاون بين الشمال والجنوب، باعتباره تعاونًا بين ندين، وكان أيضًا – كما لاحظ سادول– واحدًا من النجاحات التى حققتها مدرسة نيويورك خلال الثلاثينيات.

وكانت السينما المكسيكية فى الجانب الأكبر منها تتألف من العديد من أفلام النمط المكسيكى الخاص الذى يحتوى على منوعات من الميلودراما والمأساة والعاطفة والتاريخ. إن الميلودراما المأساوية فى السينما المكسيكية تعود إلى فيلم " سانتا " (١٩١٩) من إخراج لويس ج. بيريدو، الذى يدور حول فتاة بريئة من الأقاليم تضطر لاحتراف الدعارة فى المدينة الكبيرة، ولا تجد خلاصها إلا بالموت، وهو من بين سلسلة طويلة من الأفلام المكسيكية التى تحول حياة العاهرات إلى صورة رومانسية، وتمتد إلى أفلام عالم " الماخور " خلال الخمسينيات. وكان فيلم "بأمر الدم " (١٩٣٣) من إخراج خوسيه بور بداية لسلسلة من أفلام ميلودراما الطبقة المتوسطة العاطفية التى أخذت فيما بعد شكلا آخر للميلودراما التاريخية مثل فيلم "فى أيام دون أورفيريو" (١٩٣٩) الذى يحمل ظلالا رجعية تعكس الحنين إلى الماضى حول العالم قبل الثورة، لكن الفيلم الغنائى على الطريقة المكسيكية لم يولد إلا فى عام ١٩٣٦ مع فيلم الويسترن الغنائى "هناك على رانشو جراندى" من

إخراج فيرناندو دى بوينتيس، وهو كوميديا تضيف الفانتازيا الرعوية إلى توليفة جين أوترى ـ روى روجرز كما يقول الناقد الثقافى المكسيكى كارلوس مونسيفايس، وكان نجاحه فى المكسيك وبقية أمريكا اللاتينية نجاحا غير عادى، حتى إنه غير اتجاه ومسار السينما المكسيكية. لقد كانت تلك الأنشودة الرعوية مختلفة تماما عن الواقع فى سنوات الإصلاح الزراعى، وكانت تلك فى جوهرها سينما هروبية.

وبدأ توسع السينما المكسيكية فى منتصف الثلاثينيات عندما أتاح الرئيس اليسارى لازارو كارديناس تمويلا للأستديوهات الجديدة، ولم يكن ذلك أول تدخل حكومى لصالح السينما فى أمريكا اللاتينية، فإن هذا الشرف يعود إلى الرئيس البرازيلى جتيولا فارجاس بالمرسوم الذى صدر فى عام ١٩٣٢ ويتيح نصيبا للعرض ـ وإن يكن ضئيلا ـ للأفلام البرازيلية. لكن صناعة السينما المكسيكية كانت أكثر قوة، وشهدت تشكيل أول اتحاد سينمائى فى أمريكا اللاتينية فى عام ١٩٣٤، وبحلول عام ١٩٣٧، وبأفلام قليلة تأتى من إسبانيا كنتيجة للحرب الأهلية، وصل الإنتاج المكسيكى إلى ٣٨ فيلما، وتنامى خلال عام واحد ليسيطر أيضا على سوق الأرجنتين. وازدهر مرة أخرى عندما غضبت الولايات المتحدة من حياد الأرجنتين فى الحرب، وشككت فى علاقتها بالفاشية، وفرضت نوعا من القيود التى تمنع تزويد الأرجنتين بالفيلم الخام لصالح المكسيك. علاوة على ذلك، فإن هوليوود وجهت كثيرا من إنتاجها خلال فترة الحرب تجاه أنماط أفلام الدعاية السياسية، مما أدى إلى أن تترك مساحة فى أمريكا اللاتينية للمنتجين المكسيكيين لملء تلك الثغرة بتنويعات جديدة على الأنماط القديمة على يد جيل جديد من صناع الأفلام. وكان "العصر الذهبى" للسينما المكسيكية هو الفترة التى شهدت ظهور الممثل الذى تحول إلى مخرج إميليو فيرنانديز، الذى كان يوصف بأنه "جون فورد المكسيك"، والمصور السينمائى جابرييل فيجويروا، ونجوم مثل ماريا فيليكس ودولوريس ديل ريو، والممثل الكوميدى كانتينفلاس، والعديد من النجوم الآخرين. ومن بين الأفلام التى ظهرت فى تلك الفترة فيلم " ماريا كانديلاريا " (١٩٤٣) لفيرنانديز وفيجويروا، الذى يتناول موضوع المرأة الخاطئة فى معالجة ذات نزعة هندية

(نسبة إلى الهنود الحمر). وبحلول الخمسينيات لم يكن هناك شيء لـــه قيمـــة فـــى السينما المكسيكية فيما عدا أعمال بونويل (التى تتضمن العديد من أفلامه المهمـــة، بالإضافة إلى بعض أفلامه الأقل نجاحا). ولقد توافقت العودة التدريجيـــة للـــسينما الأرجنتينية إلى الازدهار بعد الحرب مع ظهور خوان بيرون الذى كان ــ قبل أن يصبح رئيسا فى عام ١٩٤٦ وبعدها ــ راعيا للعديد من الإجراءات لدعم صـــناعة السينما مثل نظام " الكوتا " وقروض الإنتاج البنكية من الدولة التى يتم تمويلها من الضريبة على التذاكر، بالإضافة إلى فرض قيود على خروج أربـــاح المـــوزعين الأجانب من البلاد. من جانب آخر، كان بيرون الذى تعمد بعناية أن يبدو مظهـــره مثل النجم السينمائى كارلوس جارديل، بالإضافة إلى زوجته نجمة السينما الصغيرة إيفيتا، كانا على وعى كامل بقيمة الصورة، واحتفظا بسكرتارية خاصـــة للرقابـــة اللصيقة على مضمون الأفلام. لكن الدعم الحكومى لم يحقق نجاحـــا كبيـــرا علـــى المستـــوى الاقتصادى؛ حيث إنه أصبح أكثر ضعفا فى مواجهة واشنطن المتنمرة، أو أنه كان يتم تطبيقه على نحو غير فعال. وفى ظل هذه الظروف أنتجـــت أفـــلام موجهة للحفاظ على الحساسيات البرجوازية المدنية، وتفخر تلـــك الفتـــرة بسلـــسلة واحدة من الأعمال المتميزة للمخرج ليوبولدو تورى نيلـــسون، وهـــو المعـــارض للنزعة البيرونية الذى تميز بالتشريح الأسلوبى لعلم النفس الاجتمـــاعى للطبقـــات الحاكمة فى الأرجنتين، بأسلوب يمكن تعرفه بسهولة سواء داخـــل الأرجنتـــين أو خارجها، وكنسخة قومية من " سينما المؤلف ". وقد ذهبت جائزة الصحافة الدوليـــة فى مهرجان كان فى عام ١٩٦١ إلى فيلمه " يد فى المصيدة ".

وكانت البرازيل قد حصلت على جائزة أخرى من مهرجان كان قبـــل ذلـــك بسنوات بفيلم " أوه كانجاسييرو " (١٩٥٣) من إخراج ليما باريتو، الذى قام بإحياء الموضوع القديم حول العصابات فى قالب الويسترن، ولكـــن تـــم تـــصويره فـــى ساوباولو حيث لا تتمتع المناظر الخلوية بأى أصالة، وحقق الفيلم نجاحـــا عالميـــا حيث تم توزيعه فى ٢٢بلدا، على الرغم من أنه ليس من نوع الـــسينما البرازيليـــة الأصيلة. وكانت الشركة المنتجة لهذا الفيلم هى شركة " فيرا كـــروز " التـــى لـــم تستمر سنوات طويلة، حيث أنشئت فى عام ١٩٤٩ بدعم من البرجوازية الصناعية

فى ساوباولو، لكنها أفلست فى عام ١٩٥٤. لقد حاولت ساوباولو كما يقول المؤرخ ساليز جوميز أن تخلق سينما أكثر طموحا سواء على المستوى الصناعى أو الفنى، كما حاولت أن تعطى أفلامها مظهر أفلام العالم القديم، باستخدامها فى العادة الميزانسين الأوروبى. وعندما استطاعت فى النهاية أن تعيد اكتشاف النمط الفيلمى السائد فى البرازيل حول عالم العصابات أو تحولت للاقتباس عن الكوميديات الإذاعية، كان الوقت متأخرا بالنسبة لها. لقد كان المشروع كارثة ليس فقط على المستوى الثقافى ولكن أيضا على المستوى الاقتصادى، فبينما قامت الشركات باستثمار أموال طائلة فى الإنتاج، فإنها لم تعط اهتماما كبيرا لمسألة التوزيع، وبذلك جعلت شركة كولومبيا تتولى الإنتاج من أجل الوصول إلى السوق العالمية، لذلك فإن الملايين التى حصدها أول نجاح عالمى فى تاريخ السينما البرازيلية ذهب إلى هوليوود. وليس هناك ما هو أكثر وضوحا من ذلك على السينما فى بلاد متخلفة خلال الأعوام التى سبقت نهضتها وسيرها فى طريق جديد.

جابرييل فيجويورا (١٩٠٧-)

على الرغم من أنه بالقرب من نهاية حياته الفنية التى امتدت خمسا وخمسين عاما كان قد قام بتصوير عدد من الأفلام بالألوان، فإنه جابرييل فيجويورا سوف يبقى دائما فى الذاكرة كواحد من الأساتذة العظام للتصوير بالأبيض والأسود. ولقد قال مرة: "إن أفلام الأبيض والأسود تشبه فن الحفر، وإن قوتها كوسيط فنى لا يمكن منافستها بالألوان فى الأفلام أو فى أى وسيط فنى آخر... ففى الأفلام الملونة يكون من الصعب تماما أن تمسك بالقوة الدرامية الكامنة دائما فى الأبيض والأسود".

ولد فى مدينة مكسيكو، وعاش فى صباه فى ملاجئ الأيتام، ودخل كونسيرفوتوار الموسيقى وأكاديمية الفنون فى سان كارلوس، لكنه تحول إلى التصوير الفوتوغرافى بسبب حاجته المادية. وفى عام ١٩٣٢ حصل على وظيفة كمصور فوتوغرافى ثم كمساعد كاميرا للمصور السينمائى أليكس فيليبس، وفى عام ١٩٣٥ حصل على منحة للدراسة فى هوليوود، وساعده الحظ فى أن يكون المعلم الذى اقترب منه فى تلك الفترة هو الأستاذ المبدع جريج تولاند، وفى عام ١٩٣٦ قام بتصوير أول أفلامه كمدير للتصوير، من إخراج فيرناندو دى فوينتيس "ألان إن إيل رانشو جراندى"، وهوالفيلم الذى سوف يصبح علامة مهمة فى صناعة السينما المكسيكية الوليدة، وأول نجاحاتها العالمية.

وفى عام ١٩٤٣بدأ فيجويروا والمخرج إميليو فيرنانديز واحدا من المشاركات الأسطورية فى السينما العالمية، عندما قاما بصنع فيلم " فلورسيلفيسترى " الذى كان يحتفى أيضا بعودة ممثة المكسيك دولوريس ديل ريو بعدما يقرب من عشرين عاما فى هوليوود. واستمر فيجويروا فى تصوير كل أفلام فيرنانديز ــ ما عدا فيلما واحدا ــ بين عامى ١٩٤٣و١٩٥٣، وكانت هذه الأفلام تتضمن " ماريا كانديلاريا " (١٩٤٣) الذى فاز بالسعفة الذهبية فى مهرجان كان فى عام ١٩٤٦، وفيلم " اللؤلؤة " (١٩٤٥)، و " إينا مورادا " (١٩٤٦)

و"ريو إسكونديدو" (١٩٤٧)، و" ماكلوفيا" (١٩٤٨)، و"بوى دى ديل رينا" (١٩٤٩)، و"صالون المكسيك" (١٩٤٩). لقد قام فيجويروا مع المخرج فيرنانديز بحمل السينما المكسيكية إلى مستوى جديد، فقد كان فينانديز يسمح لفيجويروا بحرية كاملة فى الإضاءة والتكوين وزاوية الكاميرا، ليقوم هو بالتركيز على التمثيل والقصة. وعبر السنين، أبدع فيجويروا العديد من الصور الجميلة الخالدة، التى نربط بينها وبين المكسيك وشعبها. وتذكر مارجريتا دى أوريلانا الباحثة المهمة فى الثورة المكسيكية : " أن هذه الصور لم تغير فقط الطريقة التى ينظر بها أهل المكسيك إلى السينما، ولكن ربما قامت أيضا بتغيير الطريقة التى ينظرون بها إلى حياتهم ".

وفى عام ١٩٤٦ رفض صامويل جولدوين أن يسمح لتولاند بتصوير فيلم جون فورد " الهارب "، وهو الفيلم المقتبس عن رواية جراهام جرين " القوة والمجد "، ليقوم تولاند بترشيح فيجويروا بنفس الطريقة التى كان يتصرف بها معه فيرنانديز، ليسمح له بحرية كاملة لكى يخلق الصورة. وكان نجاح فيلم " الهارب " سببا فى عرض مغر بعقد مع جولدوين، ولكن بعد تأمل حريص رفض فيجويروا مفضلا أن يعود إلى المكسيك حيث عائلته ودائرة أصدقائه من الفنانين.

لقد أتاحت له قدرته على التصوير فى الظروف المختلفة أن يعمل مع العديد من الأساليب الإخراجية، مثل الديكورات الزخرفية أو السماء الموحية بالصور والزوايا فى أفلام فيرنانديز، أو مثل الأسلوب بلا أسلوب، شديد البساطة حتى البدائية، عند بونويل فى أفلام " لوس أولفيدادوس " (١٩٥٠)، و " إيل " (١٩٥٢)، و" نازارين " (١٩٥٨)، و " الملاك القاتل " (١٩٦٢)، و " سيمون من الصحراء " (١٩٦٥)، ومثل الدراما الحركية عند المخرج دون سيجيل فى فيلم " مغزلان آليان للأخت سارة " (١٩٤٩)، ومثل الدراما النفسية التى تهتم بالممثل عند جون هيوستون فى فيلم " ليلة السحلية " (١٩٦٤)، و " تحت البركان " (١٩٨٤)، ومثل المشاهد الحربية شديدة الصعوبة التى تدور خلال الليل فى فيلم المخرج برايان هاتون " " أبطال كيلى " (١٩٧٠).

وفى عمله الدؤوب مع العدسات والمرشحات والإبداعات المعملية وأشكال التكوين، كان فيجويروا يعتمد فى العادة على التصوير الزيتى والقواعد الأساسية لجمالياته. ولأنه لم يكن راضيا عن اللقطات التى قام بتصويرها فى فيلم " ألان إن إيل رانشو جراندى "، تحول إلى مراجعة فقرات حول الألوان وما توحى به من أجواء خاصة فى مقالات ليوناردو حول فن التصوير الزيتى، وهى الدراسة التى قادته إلى التدريب بمرشحات الأبيض والأسود حتى يعادل طبقات الهواء التى كان يشعر أنها تحول بين الكاميرا وبين المنظر الذى يقوم بتصويره. ومنذ ذلك الحين أصبحت " سماوات فيجويروا " علامة على عمله "، وأكسبته شهرة عالمية وجوائز عديدة.

وكان صديقا مقربا للمصورين التشكيليين المكسيكيين العظام فى تلك الفترة، حيث ترك دييجو ريفييرا أثرا على أفكاره حول اللون والتكوين، وكان يشاركه فى عشق الأشكال التصويرية ذات الجذور الإسبانية، كما كان قريبا أيضا من خوسيه كليمنتى أورزوكو، وليوبولدو مينديز، حيث قام معهما بتبادل الأفكار حول قوة الأبيض والأسود، وعلاقته بالفن الشعبى فى الحفر والتصوير الفوتوغرافى، كما كان قريبا من الدكتور آتل الذى شاركه الأفكار حول الفراغ ذى الخطوط المنحنية، لكن الشخص الأكثر أهمية كان ديفيد ألفارو سيكويروس الذى كانت نظريته (إسكورسا) قد ساعدته على الحصول على تأثيرات متفردة فى العمق.

وتميز عمل فيجويروا بالتناقض الحاد بين الضوء والظل، والنسيج الثرى، والاستخدام المتكرر لمقدمة الكادر المظلمة والخلفية المضيئة، واستخدام المصابيح والشموع واللهب والألعاب النارية، بالإضافة إلى استخدام الزوايا الحادة التى تضع الشخصيات فى مقابل أجواء حادة من الأبيض والأسود، أو استخدام الألوان لتصوير البهاء البصرى الزخرفى والفولكلور المكسيكى، واستخدام البؤرة العميقة التى تصور حدثا ممتدا فى لقطة واحدة، على الرغم من مقدمة الكادر التى تملأ الشاشة. وخلال حياته الفنية الطويلة عمل فيجويروا فى موطنه الأم المكسيك وخارجه، فقد كان قوميا وعالميا فى آن واحد، واتخذ موقفا معارضا ضد إسبانيا

الخاضعة لفرانكو، وفتح منزله فى مدينة مكسيكو للكتاب الموضوعين فى القائمة السوداء الذين هربوا من هوليوود خلال فترة الماكارثية، كما ناضل من أجل تأسيس اتحادات عادلة لصناعة السينما المكسيكية.

لقد سألوه عما يقوم به المصور السينمائى إذا ما كان المخرج يصف اللقطة والأوضاع العامة للكاميرا، ثم يذهب المصور السينمائى للعمل فأجاب : " إن الإضاءة تخلق جوا حيث تنمو القصة... إن الإضاءة هى ميزة ونعمة المصور الفوتوغرافى، إنه مالك الضوء ".

" مايكل دونيللى "

من أفلامه:

"ألان إن إيل رانشو جراندى" (١٩٣٦)، " ماريـــا كانـــديلاريا " (١٩٤٣)، "لابيرلا " (١٩٤٥)، "إينامورادا " (١٩٤٦)، " الهارب " (١٩٤٧)، "ريو إسكونيديدو" (١٩٤٧)، " لوس أوليفيدادوس " (١٩٥٠)، " إيل " (١٩٥٢)، "تازارين " (١٩٥٨)، " ليلة السحلية " (١٩٦٤)، " مغزلان آليان للأخت سارة" (١٩٦٩)، " أبطال كيلى" (١٩٧٠).

لويس بونويل (١٩٠٠ ـ ١٩٨٣)

كان من بين الأشياء المتفردة لأواخر الحياة الفنية المزدهرة لبونويل هو أن شيئا لم يحدث عند تلك النهاية. لقد كان بونويل يعتبر دائما أعظم المخرجين الإسبان، وقضى معظم حياته فى المنفى، وصنع معظم أفلامه إما فى المكسيك أو فى فرنسا. ولو لم يكن قد هرب من إسبانيا خلال الحرب الأهلية ـ كما يقول بنفسه ـ فربما كان سوف يتم ذكره فقط باعتباره " صانع الأفلام الإسبانى الذى مات قبل أوانه ومخرج أفلام " كلب أندلسى" و" العصر الذهبى " و"أرض بلا خبز"، إنه المخرج الذى أطلقت قوات فرانكو عليه النار قبيل أن يبدأ حياته الفنية الواعدة".

وكان فيلم " كلب أندلسى " الذى صنعه فى فرنسا فى عام ١٩٢٨ بالتعاون مع سيلفادور دالى سببا فى دخول بونويل إلى مجموعة السيرياليين، كما أن فيلم " العصر الذهبى " (١٩٣٠) أكد أصالته، وكان سببا فى واحدة من أعظم الفضائح السيريالية عندما هاجم المتطرفون اليمنييون دار السينما التى كانت تعرضه، واستجابت السلطات لهم بمنع عرض الفيلم. لقد كان هذان الفيلمان هما اللذان حملا المعتقدات السيريالية إلى الشاشة فى سلسلة ملتهبة من الصور الغريبة وبهجوم حاد على طغيان النظام الاجتماعى الذى يقمع الخيال الإبداعى والحياة الجنسية على السواء. ولقد كتب جان فيجو حول فيلم " كلب أندلسى " : " احترس من الكلب الأندلسى، إنه يعض ".

وعند عودته إلى إسبانيا فى عام ١٩٣٢، صنع فيلمه التسجيلى " أرض بلا خبز "، الذى تم منعه أيضا بواسطة السلطات الإسبانية (لقد كان ذلك هو المصير الذى سوف يلقاه فيلم " فيريديانا " الذى كان فى عام ١٩٦١ هو أول أفلام بونويل التى قام بتصويرها فى إسبانيا بعد ثلاثين عاما).

وفى منتصف الثلاثينيات استطاع بونويل الحصول على عمل كمخرج للدوبلاج لدى شركة باراماونت وشركة إخوان وارنر فى باريس ثم فى مدريد،

ثم أصبح منتجا منفذا لأفلام إسبانية تجارية جماهيرية. وعندما اندلعت الحرب فى عام ١٩٣٦، تم إرساله إلى باريس لإنتاج فيلم تسجيلى حول الحرب مستخدما مادة الجرائد السينمائية التى قام بتصويرها المصور الروسى رومان كارمن وآخرون. ثم ذهب إلى هوليوود كمشرف رسمى على الأفلام حول الحرب، لكن حكومة الولايات المتحدة وضعت حظرا على مشروعاته، وعندما سقطت الجمهورية الإسبانية فى أيدى قوات فرانكو وجد نفسه وحيدا. ولقد استطاع الحصول على عمل فى متحف الفن الحديث فى نيويورك، حيث قام بتحضير الأفلام الدعائية للتوزيع فى أمريكا اللاتينية، لكنه اضطر للاستقالة عندما قام سلفادور دالى بتصلب رأيه وتقلب مزاجه ــ والذى كان قد تشاجر معه قبيل تصوير فيلم " العصر الذهبى" ــ باتهامه بالإلحاد والشيوعية. وبعد أربع سنوات من التنقل فى أعمال مختلفة فى الولايات المتحدة تم استدعاؤه هلكى يخرج فيلما فى المكسيك حيث استقر حتى وفاته فى المكسيك فى عام ١٩٨٣.

لقد كان فيلم " لوس أوليفيدادوس " (شباب ملعون) (١٩٥٠) هو ثالث أفلام بونويل المكسيكية، الذى كان تصويه ساخرا ولاذعا للجنوح والانحراف بين الأطفال فى المدن العشوائية، ويمزج بعناية بين الواقعية المتأملة ومشاهد الأحلام القوية التى قامت بتعميق تصوير شخصيات الفيلم. وقد وجه العديد من المكسيكيين الانتقاد للفيلم؛ لأنه يشوه اسم المكسيك، لكن النجاح العالمى أحيا من جديد شهرة بونويل، وكانت السنوات التالية هى أكثر السنوات التالية خصبا فى حياة بونويل عندما قام بصنع ستة عشر فيلما فى عشر سنوات، وهى الأفلام التى تشمل " إيل " (١٩٥٢)، وهو دراسة لحياة رجل محترم تسيطر عليه الغيرة وجنون العظمة والاضطهاد مما يؤدى إلى تدمير زوجته، ثم فيلم " روبنسون كروزو " (١٩٥٢)، وهو محاكاة ساخرة وهادئة للرواية الأصلية، وتم تصويره بالإنجليزية فى المكسيك، وكان إنتاجا مشتركا مع أمريكا، ثم فيلم " نازارين " (١٩٥٨) وهو تصوير ذكى ومراوغ للتدين الدون كيشوتى تجاه الواقع القاسى، كان أول اقتباساته عن روايات الكاتب الإسبانى جالدوس الذى كان بونويل يعرفه فى شبابه.

لقد اعتبرت سنوات بونويل المكسيكية دائما هى الفترة الوسيطة لـــه، التـــى تبشر بنضجه فى المرحلة المتأخرة التى أعقبت عودته إلى أوروبا لكى يصنع فـيلم "فيريديانا "، لكن هناك عناصر مستمرة بين الفترتين، بل بين كل أعمال بونويـــل؛ حيث إنها تحتشد دائما بنفس الاهتمامات : تعليمه الجيزويتى، والسيريالية، اللـــذان تركا ــ كما قال هو نفسه ــ تأثيرا على حياته. وهكذا فإن القس الذى يتم تجريـــده من وظيفته فى فيلم " نازارين " (يصبح راهبة فى فـــيلم " فيريـــديانا ") بطقـــوس الشحاذين المعربدة، ومحاكاته الساخرة لمشهد العشاء الأخير مـــع مقتطفـــات مـــن موسيقى هاندل للكورس " هالليلويا "، كان من أكثر مشاهد بونويل سخرية لاذعة للمحاكاة التهكمية على العناصر الدينية. وفى نفس الفتـــرة صـــنع أفلامـــا تبـــرز لاعقلانية الإيمان الدينى، وتتضمن " سيمون من الصحراء " (١٩٦٥) و " طريـــق التبانة " (١٩٦٨)، وهى الأفلام التى يمكن مقارنتها بتلك الأفلام التى تعـــالج آثـــار الحياة الجنسية التى تعانى من القمع. وهكذا فإن فيلم " إيل " يجد نظيرا له فى فـــيلم "تريستانا " (١٩٧٠)، ثانى اقتباسات بونويل عن روايات جالدوس، بالإضافة إلـــى فيلم " حسناء النهار " (١٩٦٧)، و" ذلك الشىء الغامض حول الرغبـــة " (١٩٧٧). إن بونويل لم يقع أبدا فى أى من هذه الأفلام فى ثنائية التبسيط بين الرجل والمرأة، بل إن رغبات الرجل تعانى من الاضطراب من خلال إرادة المـــرأة فـــى أشـــكال تسخر من مزاعم النزعة الرجولية الذكورية.

وعاد بونويل إلى السيريالية شديدة الوضوح مع آخر فيلمين مكسيكيين لـــه : "الملاك القاتل " (١٩٦٢) و" سيمون من الصحراء ". إن الفيلم الأول يحتوى علـــى لاعقلانية كوميدية، ونقد لاذع لمزاعم الطبقة الحاكمة المكـــسيكية، كمـــا أن الفـــيلم الآخر يحتوى على نزعة إيهامية، وهو هجاء ساخر لأوهام الإيمان الدينى. وهكـــذا بدأ بونويل رحلة يقوم فيها بتقطيع أوصال المقدمات المنطقية للوهم العقلانى، الذى لاتعتمد عليه فقط النزعة الواقعية، ولكن كل تقاليد السرد السينمائى.

لقد كان أساس الطريقة السيريالية التى يستخدمها بونويل هو الأحلام، أو البـــاب الذى يفضى إلى اللاوعى. إن صور الأحلام هى جذور فيلم " كلب أندلسى "، كمـــا

أن مشاهد الأحلام تظهر فى العديد من أفلام بونويل، بدءا من فيلم " أرض بلا خبز". وعلى الرغم من أن بونويل نفسه يضع تمييزا واعيا بين تلك الحالات العقلانية المختلفة مثل الحلم والفانتازيا والهلوسة، فإنه فى نفس الوقت فى فيلم "العصر الذهبى " يأخذ جذور السرد من لغة الأحلام بإزاحة الأشياء من أماكنها الطبيعية بشكل غير منطقى، أو كما أطلق عليها بونويل بنفسه : "الاستمرارية غير المستمرة"، وهذا هو التكنيك الذى قام باكتشافه إلى أبعد مدى فى أفلامه الأخيرة، ومن أهمها " سحر البرجوازية الخفى " (١٩٧٢) و " شبح الحرية " (١٩٧٤)، ففى هذين الفيلمين اللذين يمثلان قمة فن بونويل كانت الحبكة نوعا من العبث والاستحالة المنطقية، إنها تشبه السرد فى شكلها الخارجى، لكن من العبث محاولة تفسير الرموز والمجاز، وإن كان هذا لا يعنى أن الفيلمين بلا معنى، بل على العكس فإن طريقتهما المراوغة فى تفكيك تقاليد السرد تقوم من خلال التسلل إلى الذهن بتعميق الأفكار الواضحة حول المزاعم الاجتماعية أو الأيديولوجية، وهو ما يجعل بونويل دائما مؤمنا بالأفكار الثورية للسيريالية.

" مايكل شينان "

من أفلامه :

"كلب أندلسى" (١٩٢٨)، "العصر الـذهبى" (١٩٣٠)، "أرض بـلا خبـز" (١٩٥٠)، "إيل" (١٩٥٢)، "مغامرات روبنسون كروزو" (١٩٥٢)، "حياة الجريمـة عند أرشيبالدو ديلا كـروز" (١٩٥٥)، "نـازارين" (١٩٥٨)، "الـشاب" (١٩٦٠)، "فيريديانا" (١٩٦١)، "الملاك القاتل" (١٩٦٢)، "سيمون من الـصحراء" (١٩٦٥)، "حسناء النهار" (١٩٦٧)، "تريستانا" (١٩٧٠)، "سحر البرجوازية الخفى" (١٩٧٢)، "شبح الحرية" (١٩٧٤)، "ذلك الشىء الغامض من الرغبة" (١٩٧٧).

العالم فى فترة ما بعد الحرب

بقلم : جيوفرى نوويل سميث

هبطت قوات التحالف على ساحل نورماندى فى يونيوعام ١٩٤٤، وخلف القوات أتت مجموعة من موظفى النشاطات شبه العسكرية للفرع النفسى لخدمة الحرب وهى تحمل معها أفلاما تسجيلية، وأيضا مجموعة من منتخبات الأفلام الروائية. وبصرف النظر عن العدد القليل من الأفلام الأمريكية التى كان يتم خلال الحرب تهريبها من إسبانيا والبلدان المحايدة الأخرى، فقد كانت تلك هى أول الأفلام الأمريكية الحديثة التى تتم مشاهدتها فى أوروبا المحتلة طوال أربع سنوات. وبعد هذه الأفلام جاء المفاوضون، وهم المسئولون التنفيذيين فى شركات هوليوود. وكان بعضهم يحمل رتبة عسكرية، لتمهيد الطريق لاستئناف التجارة السينمائية بين أمريكا وأوروبا، أو بالأحرى من أمريكا إلى أوروبا. لقد كانت الأهداف السياسية والاقتصادية أمورا متداخلة، ففى المفاوضات مع دول المحور السابقة (ألمانيا وايطاليا واليابان) كانت الدول المتحالفة الغربية مهتمة بمحو كل آثار الفاشية من كل هذه الثقافات من أجل ضمان أن صناعات السينما فى هذه البلدان لن تقوم عندما تستعيد نشاطاتها بتجديد الأيديولوجيات التى جلبت الدمار على العالم. لكن الأمريكيين كانوا مهتمين أيضا بضمان أنه عندما سوف يتم استئناف التجارة، فإنها سوف تكون على أساس من السوق الحرة دون عودة إجراءات الحماية التى تميزت بها ردود الفعل الأوروبية تجاه الاختراق الهوليوودى خلال الثلاثينيات.

إن مهمة إعادة بناء صناعات السينما المدمرة فى البلدان المهزومة قد عهد بها إلى لجان متخصصة كان بعضها لجانا عسكرية وأخرى مدنية. وفى ألمانيا لعب إيريك بومر دورا بارزا، بينما لعب هذا الدور فى إيطاليا ألكسندر ماكندريك الذى كان يعمل آنذاك مع الفرع النفسى لخدمة الحرب، كما تم ضم إستيفن بالوس، الذى كان زميلا لألكسندر كوردا، إلى اللجنة السينمائية. لكن إعادة البناء لم تكن البند الوحيد فى قائمة الأولويات، ففى لقاء فى روما فى عام ١٩٤٤ قام رئيس لجنة السينما فى الدول المتحالفة، الأدميرال الأمريكى ستون، بالإعلان بصراحة

عن أن إيطاليا باعتبارها بلدا زراعيا، وفاشيا سابقا، لا تحتاج لصناعة سينمائية، ويجب ألا يسمح لها بأن تملك مثل هذه الصناعة. واتفق معه زملاؤه الأمريكيون، لكن البريطانيين لم يوافقوا على ذلك؛ لأنهم لم يروا هذا الأمر متعلقا بالديمقراطية بقدر ما هو متعلق بعودة السيطرة الهوليوودية. وبالفعل كان ذلك هو ما يفكر فيه الأمريكيون حيث إنه كان هناك ركام من الأفلام طوال الخمس سنوات (كان من بينها " ذهب مع الريح " و" المواطن كين ") تنتظر الفرصة لكى تغرق السوق الأوروبية.

وفى الحقيقة أن الشركات الأمريكية وحدها لم تكن هى التى تنتظر عودة أفلام هوليوود إلى الشاشة الأوروبية، لكن الجمهور الأوروبى نفسه كان يريد ذلك. إن صراعا نشأ سريعا فى العديد من الدول الأوروبية بين أصحاب دور العرض الذين كانوا يستجيبون لاحتياجات الجماهير، وبين صناع الأفلام والمنتجين الذين كانوا يريدون تأسيس سينما جديدة فى مناخ الإحياء الثقافى فى فترة مابعد الحرب وسقوط الفاشية. وكانت الحكومات من جانبها تسعى إلى التقليل من الاستيراد وحماية التوازن فى ميزان المدفوعات. لكن الأمريكيين كانوا متصلبين فى موقفهم، فقد كان اتحاد تصدير الصور المتحركة مدعوما بواسطة الحكومة الأمريكية، وبقدر الإمكان فإن الأفلام كانت سلعا يتم التجارة الحرة فيها مثل بقية البضائع. ولقد تم النص على التجارة الحرة فى الأفلام فى اتفاقية " الجات " والتحضيرات الأولى لخطة مارشال. وكان الأوروبيون الذين كانوا يحتاجون إلى المساعدة الأمريكية أكثر من التحسين الهامشى لميزان المدفوعات نتيجة لوضع قيود على الواردات ــ مضطرين للإذعان واحتفظوا ببعض الحقوق المتواضعة لحماية المورد الجديد للصناعة السينمائية الخاصة بهم. وكان المسرح معدا لصراع طويل.

لقد كان الموقف فى الغرب صورة طبق الأصل مما يدور فى الشرق، ففى السنوات التى شهدت مولد الحرب الباردة اتخذ الاتحاد السوفيتى خطوات لكى يفرض سيطرته على البلدان التى قام بتحريرها فى عامى ١٩٤٤و١٩٤٥. وفى

بلدان شرق أوروبا (الديمقراطية الشعبية) تم تأميم الصناعات السينمائية وفرض نظم يسيطر عليها السوفييت، مثل نموذج جماليات الواقعية الاشتراكية الذى كان إجباريا فى الاتحاد السوفيتى منذ عام ١٩٣٤. ودخلت الصناعات السينمائية فى شرق ووسط أوروبا مرحلة جديدة من التطور مختلفة عن نظيرتها فى الغرب، فأصبحت العلاقات الثقافية مع الغرب محظورة، لكن صناع الأفلام فى المعسكر الشرقى كان من الممكن لهم على الأقل أن يروا السينما الجديدة القادمة من أوروبا الغربية. وكانت " سينما فترة إعادة البناء " فى شرق ووسط أوروبا قادرة على الاستفادة من تجربة الواقعية الجديدة فى إيطاليا، بالإضافة إلى النماذج السوفيتية.

واختلفت السينما فى أوروبا الغربية اختلافا كبيرا فى رد فعلها تجاه الموقف المتغير فيما بعد الحرب، ففى بريطانيا اتبع مايكل بالكون فى أستديوهات إيلينج سياسة لصنع الأفلام التى " تصور بريطانيا والشخصية البريطانية " التى يمكن رؤيتها كاستمرار للنزعة الوطنية لأفلام أستديو إيلينج خلال فترة الحرب. وعلى الرغم من نزعتها المحافظة فى القيم التى تعكسها، فإن أفلام إيلينج فى الأربعينيات والخمسينيات ـ خاصة الأفلام الكوميدية ـ عكست المزاج السياسى الذى أدى إلى صعود حكومة العمال إلى السلطة فى عام ١٩٤٥، بالإضافة إلى ـ ولا يشكل هذا تناقضا ـ التمرد ضد الصرامة التى أعادت تشيرشيل مرة أخرى فى عام ١٩٥١. وبالنسبة للصناعة ككل، وهى تجارة كما كانت دائما، فقد عادت إلى ذلك اليقين الكاذب الذى كان سائدا فى فترة ما قبل الحرب، وهو ما يشهد عليه الفيلم المدهش لمايكل باول وإيمريتش بريسبيرجر " زهور النرجس السوداء " (١٩٤٧) الذى يدور فى الهند، وتم صنعه فى عشية الاستقلال الهندى، وأيضا فيلم هارى وات "حيث لا تطير الجوارح " (١٩٥١) الذى يدور فى إفريقيا. إن هذه الأفلام لا تعرض أيًّا من الصراعات التى كانت تمزق الإمبراطورية البريطانية آنذاك.

وفى إيطاليا ولدت سينما أكثر أصالة فى شكل سينما الواقعية الجديدة، فبينما كانت الأستديوهات الكبرى فى " مدينة السينما " تستخدم بشكل مؤقت كمعسكر للاجئين، فإن صناع الأفلام ذهبوا إلى الشوارع وصنعوا الأفلام التى تعكس

ظروف ما بعد الحرب، وإرادة التغيير التى ولدت بعد التحرير. وسوف تتنافس أفلام الواقعية الجديدة فى السوق مع طوفان الأفلام الأمريكية التى دخلت إلى البلاد منذ عام ١٩٣٦، ومع الأنماط الفيلمية الأخرى خاصة الأفلام الكوميدية وأفلام الميلودراما العاطفية، التى كانت أكثر تسلية بالنسبة للجماهير.

وتفاوتت نتائج النجاح التجارى، وبشكل عام فإن الموقف اليسارى للأفلام (والبيانات الجماهيرية التى أعلنها صناعها) لم تجد قبولا لدى حكومة يمين الوسط التى صعدت إلى السلطة فى عام ١٩٤٨. لكن حتى عندما بدأت الواقعية الجديدة فى الترنح فى إيطاليا، فإن أفكارها بدأت فى الانتشار فى كل مكان خارج إيطاليا، ليس فقط فى أوروبا، ولكن أيضا على وجه خاص فى امريكا اللاتينية والهند حيث وجدت طريقة التعبير المباشرة والبسيطة للواقعية الجديدة تطبيقا أكثر أهمية ربما أكثر من إيطاليا نفسها.

لقد ولدت الواقعية الجديدة فى البداية باعتبارها رؤية جماهيرية قومية، لكن الواقع السياسى والاقتصادى لأوروبا تطلب تناولا أكثر اتساعا. وكانت الخطوات الأولى فى هذا الاتجاه قد تمت بتوقيع الاتفاقية الفرنسية الإيطالية بالإنتاج المشترك للأفلام، التى بدأ تطبيقها بالفعل فى عام ١٩٥٢، كما كانت هناك اتفاقيات ثنائية أخرى تلت فى فترة لاحقة خلال هذا العقد، مما خلق سوقا للإنتاج المشترك عبر أوروبا. وفى البداية، تمت معالجة هذه الاتفاقيات باعتبارها مجرد وسائل للوصول إلى أسواق أجنبية أكثر من كونها محاولة لصنع الأفلام ذات المضمون العالمى، بالطريقة التى كانت تصنع بها الأفلام متعددة اللغات فى الفترة الأولى من قدوم الصوت. لكن المنتجين الطموحين، خاصة فى فرنسا وإيطاليا، سرعان ما اكتشفوا أن سوقا يمكن خلقها للإنتاج ذى الميزانية الضخمة والعرض العالمى، وكانت هذه الأفلام يتم الدوبلاج لها ــ وأحيانا يتم تصويرها ــ باللغة الإنجليزية أيضا على أمل (لم يتحقق دائما) باختراق الأسواق الأمريكية والبريطانية. كما تم استيراد النجوم الأمريكيين لزيادة الجاذبية الجماهيرية، وبدأ المنتجون الإيطاليون على نحو خاص فى التطلع عبر المحيط الأطلنطى لأسواق ومصادر التمويل، لكن الشركات

الأمريكية ترددت فى ذلك، لصعوبة استعادة عائدات التوزيع، بينما تشجعت من جانب آخر بفضل نفقات العمل المنخفضة والعدد الوافر من المواهب الموجودة فى أوروبا. وهكذا بدأت الشركات الأمريكية فى الاستثمار فى الإنتاج الأوروبى.

وكان الدور الرائد فى تلك النزعة العالمية الجديدة على يد روبرتو روسيلليني، ففى عام ١٩٤٧ وقبل عقد الاتفاقيات الأوروبية الأولى صنع فيلم "ألمانيا فى عام الصفر" الذى يدور فى برلين التى دمرتها الحرب، ولكن تم تصوير الجزء الأكبر منه فى إيطاليا كإنتاج مشترك بين إيطاليا وفرنسا وألمانيا، ثم فى عام ١٩٤٩ أقنع شركة " آر. كيه. أوه " بالاستثمار فى فيلم " سترومبولى "، وهو الفيلم الذى يدور فى الجزيرة البركانية التى تحمل هذا الاسم على شواطئ صقلية، من بطولة إنجريد بيرجمان التى كانت عندئذ نجمة شباك التذاكر فى أمريكا وأوروبا، وقد تم تصويره بالإنجليزية (بزعم أن العديد من سكان الجزيرة كانوا مهاجرين لفترة قصيرة إلى أمريكا، لهذا كانوا يتكلمون هذه اللغة)، لكن الفيلم لم يحقق نجاحا، كما أن علاقة إنجريد بيرجمان وروسيلليني الخاصة خلال صنع الفيلم ــ علاوة على أنها كانت تمثل فى الفيلم نفسه دور زوجة تهجر زوجها - كانت تعنى أن الفيلم سوف يثير انزعاج النزعة الأخلاقية الأمريكية وميثاق الإنتاج (الرقابة)، وهكذا قام الأستديو بتقطيع أوصال الفيلم، وبعرضه دون دعاية. ولقد قام روسيلليني بصنع أربعة أفلام أخرى مع بيرجمان التى أصبحت زوجته، ليكتشف فى هذه الأفلام موضوعات عن الاختلافات الثقافية بين شمال أوروبا وجنوبها، وكانت هذه الأفلام، وعلى الأخص " رحلة إلى إيطاليا " (١٩٥٤)، أفلاما مهمة بسبب تلقائية التعبير وحريته، وكان لها تأثير كبير على الموجة الجديدة فى فرنسا فى بداية الستينيات، لكنها لم تنجح فى شباك التذاكر، مما أكد فشل روسيلليني فى تجاربه المبكرة لصنع أفلام للأسواق الناطقة بالإنجليزية.

ومن الأمثلة الأخرى على النزعة العالمية فى صناعة الأفلام التى كانت أكثر نجاحا، فيلم " الحواس " (١٩٥٤) من إخراج لوكينو فيسكونتى، وهو الفيلم الذى يؤكد أنه كان من الممكن صنع أفلام لجمهور عالمى، على الرغم من أن الفيلم يحمل مضمونا قوميا واضحا.لقد كان الفيلم فى أحد مستوياته مفرطا فى النزعة

الميلودرامية، لكنه كان أيضا راديكاليا وواقعيا من الناحية السياسية؛ حيث إنه يشجب النزعة الانتهازية والتنازلات والحلول الوسط التى تكمن فى أسطورة الوحدة القومية الإيطالية. وفى فرنسا استفاد جان رينوار من التمويل المشترك مع إيطاليا لصنع أفلامه المهمة خلال الخمسينيات : " العربة الذهبية " (١٩٥٣)، و"رقصة الكانكان الفرنسية " (١٩٥٥)، و " إيلينا والرجال " (١٩٥٦). كما أن ماكس أوفولس صنع فيلم " السيدة المجهولة " (١٩٥٣) فى باريس بإنتاج مشترك بين إيطاليا وفرنسا، ثم ذهب إلى ميونيخ لكى يصنع فيلمه الكبير " لولا مونتيه " (١٩٥٥) بالألوان والسينما سكوب وبنجوم عالميين باعتباره إنتاجا مشتركا بين ألمانيا وفرنسا. لقد كان الشكل الجديد من الإنتاج المشترك العالمى مقصورا فى الأساس على إيطاليا وفرنسا وألمانيا الغربية، بالإضافة إلى إسبانيا منذ نهاية الخمسينيات. وبينما ظلت بقية البلدان خارج المعسكر السوفيتى تشارك فى مشكلة المنافسة مع الواردات الأمريكية، فإن كلا من هذه البلدان واجهت المنافسة بطريقتها فى أسواقها الداخلية فقط. وكانت فرنسا وإيطاليا من بين البلدان الأكثر نجاحا فى مجال تصدير الأفلام، وكان لإيطاليا تجارة تصدير مزدهرة مع بلدان شرق المتوسط، بينما أصبحت هونج كونج فى الشرق الأقصى مركزا مهما لإنتاج الأفلام بالنسبة للمهاجرين الصينيين. لكن بريطانيا ودول إسكندنافيا كانت بعيدة عن التطورات الأوروبية، فلم تستطع الدانمارك والسويد استعادة دورها العالمى الذى كانت تتمتع به فى فترة السينما الصامتة، لكن السينما السويدية وبفضل الحماية الكبيرة من الحكومة استطاعت أن تحافظ على البنية الأساسية القوية للإنتاج مع مخرجين مثل جوستاف مولاندر وآلف سيوبيرج، الذين استمروا فى صنع أفلام سويدية متميزة للجمهور المحلى على نحو خاص. كما استطاعت السينما السويدية تحقيق بعض النجاح فى مجال التصدير (على الرغم من أنه ظل مقتصرا على سوق " البيوت الفنية " أو دور العرض الصغيرة المتخصصة) وذلك على يد إنجمار بيرجمان خلال الخمسينيات. ثم خلال الستينيات وما بعدها استطاعت السينما السويدية والدانماركية (الأكثر تحررا من الناحية الجنسية) أن تجد مكانا أوسع لأسواق التصدير، أحيانا بأفلام مهمة مثل فيلم فيلجوت سيومان " أنا فضولى يا أصفر " (١٩٦٧)، لكن معظم الأفلام كانت من النوع الجنسى بشكل متزايد.

أما بريطانيا فقد أربكتها تلك " العلاقة الخاصة " واللغة المشتركة مع السوق الأمريكية، فقد ظلت تركز على محاولات التصدير على أمل (لم يتحقق أبدا كما أكدت النتائج) أن تحاكى ألكسندر كوردا فى فترة ما قبل الحرب فى الحصول على سوق توزيع كبيرة للأفلام المحترمة. وكان جيه. آرثر رانك من بين الرواد فى هذه المحاولات، لكن كوردا نفسه حقق نجاحات متفردة مع فيلم " الرجل الثالث " (١٩٤٩). لقد كان المظهر المصقول للأفلام البريطانية مقبولا إلى حد كبير فى أمريكا، مع أفلام مثل " آمال كبيرة " و " زهور النرجس السوداء " و " الرجل الثالث " التى حصلت على جوائز أوسكار فى مجال التصوير، لكن مستويات الإنتاج فى بريطانيا كانت منخفضة إلى الحد الذى لم تكن فيه قادرة على الهجوم على السوق، حتى إنه لم ينجح فى ذلك إلا العدد القليل جدا من الأفلام ذات الإنتاج الضخم. ومن الناحية المالية أدت محاولات رانك إلى فشل ذريع، وعندما بدأت موجة جديدة من الأفلام البريطانية فى اقتحام السوق الأمريكية خلال الستينيات كان ذلك ناتجا عن الاستثمار الأمريكى فى الإنتاج البريطانى، وليس نتيجة لمحاولات استثمارية للمنتجين البريطانيين.

الثقافة السينمائية

كانت الخمسينيات بشكل عام فترة طيبة بالنسبة للسينما البريطانية، وكان تأثير التليفزيون والأنماط المتغيرة لقضاء أوقات الفراغ بطيئا حتى إنه لم يمارس إلا تأثيرا ضئيلا. واستمر عدد الجمهور فى التزايد حتى أواسط هذا العقد (فيما عدا بريطانيا التى كان عدد الجمهور قد وصل إلى الذروة فيها فى عام (١٩٤٦)، كما استطاعت الصناعات المحلية أن تستعيد الكثير من نصيبها فى شباك التذاكر الذى كانت قد فقدته بسبب هوليوود خلال الأربعينيات. لقد كانت تلك هى الفترة لكل من الانتشار الجماهيرى للجرائد السينمائية، مثل مجلة " فوتو بلاى " البريطانية، بالإضافة إلى المجلات السينمائية المتخصصة، ففى إيطاليا كانت هناك مجلات مثل " سينما " و" بيانكو إى نيرو " (أبيض وأسود)، وقد تم تأسيس كليهما قبل الحرب،

وكان لهاتين المجلتين دور مهم فى تطور الواقعية الجديدة. أما فى فرنسا فقد كانت هناك مجلة " كاييه دو سينما " (كراسات السينما) التــى تـم تأسيـسها فــى عــام ١٩٥١على يد أندريه بازان ولو دوكا وجاك دونيول فالكروز، وهى المجلة التــى كانت مهمة أيضا فى تمهيد الطريق للواقعية الجديدة. بينما كانت مجلة " سيكوانس " فى بريطانيا (التى أسسها ليندساى أندرسون وبيتر إريكسون فى عــام ١٩٤٧) قــد لعبت دورا مشابها فى الحركة السينمائية الجديدة فى بريطانيا، لكن المجلة لم تعش طويلا.

لقد كانت مجلتا " كراسات السينما " و " سيكوانس " على نحو خاص مجلتين مناضلتين تعبران عن طموحات كتابها (فرانسوا تريفو وجان لوك جودار وجــاك ريفييت وآخرين فى " كراسات الــسينما "، وأندرســـون وكاريــل رايــز وتــونى ريتشاردسون فى " سيكوانس ") الذين أصبحوا هم أنفسهم صناع أفلام فــى الفتــرة اللاحقة. لقد شاركت هاتان المجلتان مــع المجــلات الــسينمائية الأخــرى (مثــل "بوزيتيف " فى فرنسا، و " فيلم كريتيك " فى ألمانيــا) العــداء للــسينما التجاريــة متوسطة المستوى فى بلدانهم، لكنها لم تكن بأية حال معادية لهوليوود. وفى الحقيقة فإن " كراسات السينما " اهتمت بكبار الفنانين فى هوليوود باعتبارهم " مــؤلفين "، ووضعت هيتشكوك وهوكس على القمة، ليتبعهما أورسون ويلز وأوتو بريمينجــر وأنتونى مان ونيكولاس راى وسام فولر، آخرون ممــن لــم يكــن ينظــر إلــيهم باعتبارهم من الطبقة الفنية العالية سواء من المثقفين أوالجمهور العادى. إن ما كان مجلة " كراسات السينما " ونقادها يحتفون به هو الفردية، لكنهم كانوا على استعداد أن يجدوا تلك الفردية فى أنماط الأفلام أو حتى فى أفلام " حرف ب "، بالإضــافة إلى أعمال فنانين متميزين مثل ويلز أو فورد، وكانوا أيضا معجبــين بروســيلليني وإنجمار بيرجمان وكينجى ميزوجوشى، ومخرجين فرنسيين مثــل جــاك بيكيــر ورينوار وأوفولس.

وبلا جدال فإن المفكر الأكثر أصالة بين نقاد " كراسات السينما " كان أندريه بازان. لقد كان كاثوليكيا يساريا تأثر بفلسفة الفينومينولوجى (الظاهراتيــة)، وقــدم

نظرية عن الواقعية السينمائية تعارض على نحو صريح الأفكار الماركسية التى كانت منتشرة فى كل أنحاء الثقافة آنذاك. لقد رأى فى اللقطة الطويلة، واستخدام عمق المجال الذى يسمح بمستويات عديدة من الحدث أن تدور أمام الكاميرا، فرصة للواقع لكى يعبر عن نفسه بدون المونتاج أو التقنيات الأخرى التى قد تشوه الواقع. لقد كان يطرى على النزعة الكلاسيكية الرصينة عند مخرجين مثل جون فورد وويليام وايلر، لكنه كان أيضا يطرى على نحو خاص على محاولات الواقعيين الجدد الإيطاليين، خاصة روسيلليني ودى سيكا، بسبب تبسيط التقنية السينمائية إلى درجة أن الميزانسين يكاد ألا يكون موجودا، وبذلك فإن الأحداث تتحدث مباشرة إلى المتفرج.

وحتى قبل وفاته فى عام ١٩٥٨ وعمره أربعون عاما، كان لبازان تأثيره المتزايد على " كراسات السينما ". ومنذ أواخر الخمسينيات أصبحت النزعة السائدة للمجلة هى " سياسة المؤلف " التى ترتبط باسم فرانسوا تريفو. وكانت أفكار هذه النزعة (التى تقر فى أشكالها تبسيطا بأن المخرجين الجيدين فقط هم الذى يستطيعون أن يصنعوا أفلاما، وأن المخرجين الجيدين يصنعون دائما أفلاما جيدة) هى الأكثر تأثيرا فى النقد السينمائى خارج فرنسا عندما تبنتها المجلة البريطانية " موفى " وكذلك الناقد الأمريكى أندرو ساريس فى بداية الستينيات.

إنشاء أرشيف السينما والمهرجانات والجمعيات السينمائية

بينما كان الجانب الأكبر من الثقافة السينمائية خلال الخمسينيات يتشكل عن طريق تدفق الأفلام الأمريكية بعد عام ١٩٤٥، والتجربة المعاصرة للواقعية الجديدة الإيطالية، كانت التجربة الأكثر اتساعا للسينما قد أتيحت للجمهور المتخصص بواسطة نشاطات المهرجانات وإنشاء أرشيف للسينما فى البلدان المختلفة. وكان الدور المهم على نحو خاص فى فرنسا بواسطة السينماتيك الفرنسى بواسطة جامع الأفلام إنرى لانجلوا فى عام ١٩٣٦. ولم يكن السينماتيك هو أول أرشيف سينمائى فى العالم (فهذا الشرف قد يعود إلى أرشيف الفيلم القومى فى بريطانيا الذى تأسس

فى عام ١٩٣٦)، لكن السينماتيك الفرنسى، مع متحف الفن الحديث فى نيويورك الذى كان يقدم برنامج العروض المتميزة منذ عام ١٩٣٩، هو الأول فى اتباع سياسة محكمة لعرض الأفلام من كل الأنواع لكل المتحمسين. ولقد تلى فى ذلك الشأن " لندن تليكينيما " (الذى أصبح فيما بعد " ناشيونال فيلم ثياتر") وتم افتتاحه فى عام ١٩٥١، وهو عام المهرجان البريطانى، بالإضافة إلى أرشيف الأفلام فى كل من بلجيكا وألمانيا والبلدان الأوروبية الأخرى التى كانت برامجها تمتد إلى الماضى فى تاريخ السينما، وإلى الخارج فى التطورات السينمائية فى أنحاء العالم.

وكانت المهرجانات مهمة أيضا فى تشكيل الثقافة السينمائية العالمية فى فترة ما بعد الحرب، فقد تأسس مهرجان كان السينمائى فى عام ١٩٤٦، أساسا كواجهة عرض للأفلام الفرنسية. لكن مهرجان فينسيا كان الأكثر أهمية على المستوى العالمى لفترة طويلة، فقد تأسس فى بداية الثلاثينيات، لكنه اكتسب سمعة سيئة عند نهاية هذا العقد لارتباطه بدول المحور الإيطالية الألمانية، وتم إحياؤه فى فترة ما بعد الحرب حيث لم يقم فقط بتشجيع السينما الإيطالية (حيث تم عرض فيلم "الأرض تهتز" فى نسخته الكاملة فى عام ١٩٤٨ لينال شهرة هائلة)، لكنه أتاح أيضا للجمهور الأوروبى الفرصة الأولى لكى يرى أفلام كيروساوا (مثل " راشومون " الذى فاز بجائزة الأسد الذهبى فى عام ١٩٥١)، وأفلام ميزوجوشى مثل فيلم " أوجيستو مونوجاتارى " الذى عرض فى عام ١٩٥٣. ولقد تم عرض فيلم " الأب بانشالى " لساتياجيت راى لأول مرة فى أوروبا فى عام ١٩٥٦، وإن جاء ذلك بعد عرضه الناجح فى الولايات المتحدة حيث حصل على جائزة الأوسكار عن أفضل فيلم أجنبى قبل عام من ذلك التاريخ. وعلى العكس من ذلك كان مهرجان السينما الهندى فى كالكوتا فى عام ١٩٥١، حيث رأى الجمهور الهندى لأول مرة فيلم " سارقو الدراجات " وبقية أفلام الواقعية الجديدة، كما رأى أيضا فيلم " راشومون ".

لقد كان عرض الأفلام فى المهرجانات يؤدى دائما إلى قيام الموزعين الصغار بأخذ هذه الأفلام للعرض فى " دور الفن والتجربة " (فى العادة فى مقاس ٣٥مم)، أو فى جمعيات الفيلم (عادة فى نسخ ١٦مم). وكان الموقف يتغير من بلد

إلى آخر، لكن بشكل عام كان يتم عرض الأفلام الأجنبية مع وجود ترجمة على الشريط. (كان الموزعون عاجزين عن توفير شريط صوتى مدبلج، كما أن الجمهور لم يكن فى العادة يحب الدوبلاج). وفى البلدان الأخرى كانت السينما الأمريكية السائدة تتم دبلجتها فى العادة، كما كان الحال منذ أوائل الثلاثينيات، وكان المتخصصون فى الدوبلاج يأخذون على عاتقهم مهمة محاكاة النغمة الصوتية المميزة للممثلين مثل جيمس ستيوارت وهمفرى بوجارت وبيتى ديفيز. ولكن فى البلدان الأوروبية الصغيرة (بالإضافة إلى اليابان) كانت حتى الأفلام السائدة تتم ترجمتها من خلال الترجمة على الشريط. ولم يكن عدد الأفلام الأوروبية الذى يتم دبلجته للعرض العام فى دول أوروبا الأخرى كبيرا، لكن الأفلام الفرنسية كانت تتم دبلجتها فى العادة إلى الإيطالية، والعكس بالعكس، وهى الممارسة التى أعطت قوة دافعة جديدة لظهور نمط جديد من الإنتاج المشترك منذ بداية الخمسينيات وحتى الآن. وفى باريس (على الرغم من أن ذلك لم يكن يحدث فى كل مكان) كان يتم عرض الأفلام الكبيرة فى نسخ مدبلجة ونسخ بترجمة على الشريط فى وقت واحد. وكانت نتائج تلك الممارسات المتنوعة هو تعدد وتنوع الثقافات السينمائية سواء على المستوى الأفقى أو الرأسى، فلقد تمتعت البلدان الصغرى بأكثر الثقافات المتنوعة، حيث لا يمثل الإنتاج المحلى إلا ١٥% إلى ٢٠% من السوق، أما البقية كانت للأفلام من البلدان الأوروبية الأخرى ومن أمريكا. وفى الطرف الآخر المناقض مثل بريطانيا، كانت عائدات شباك التذاكر تذهب فى معظمها للأفلام البريطانية أو الأمريكية، وقليل من الأفلام الأوروبية كانت تنال عرضا تجاريا (بل ظل العرض أيضا محصورا فى دوائر ضيقة)، بينما تكون التجربة الأكثر اتساعا للسينما مقتصرة على مجموعات صغيرة من النخبة. (فى الولايات المتحدة نفسها أصبح الموقف أكثر تطرفا، لكن وجود أسواق متخصصة للأعراق المختلفة كان يعنى أن هناك مجالا لبعض الأفلام الواردة من أوروبا وشرق آسيا). وبين هذين الموقفين تقف فرنسا التى كانت تملك صناعة قوية تنافس هوليوود من أجل جمهور السينما السائدة، لكن هناك أيضا مجال للأفلام المستوردة من الأنواع المختلفة التى يمكن عرضها.

الحماية الاقتصادية والهوية الثقافية

استمر الصراع حول التجارة الحرة للأفلام فى أعقاب الحرب العالمية الثانية، حيث قامت كل الدول الأوروبية بسن تشريعات وقائية من نوع أو آخر، كما قام القليل منها بردود أفعال أكثر قوة تجاه المنافسين الرئيسيين. لقد كان الدافع الأساسى وراء هذه التشريعات الوقائية دافعا اقتصاديا، حيث كان المطلوب هو حماية الصناعة وفرص الربح والتوظيف، بالإضافة (خاصة فى سنوات الأزمة فى أواخر الأربعينيات) لميزان المدفوعات. ولكن هناك دافعا آخر وراء الدافع الاقتصادى، وهو الدافع الثقافى الذى اتخذ شكلا سلبيا من أشكال النزعة المضادة "للأمركة "، وهو ما تفاقم بسبب وجود الولايات المتحدة باعتبارها سلطة محتلة "خيرة ". لقد كان ينظر إلى الأفلام الهوليوودية على أنها رأس حربة للأمركة العامة للثقافة (أو كما أطلق عليها فيم فيندرز " استعمار اللاوعى الخاص بنا "). أما الجانب الإيجابى فقد كان محسوسا فى أن السينما أصبحت أداة تعبير مهمة عن أشكال الهوية القومية، فقد جسدت السينما القومية التقاليد القومية وتحدثت عن الاهتمامات القومية، بل إنها تحدثت أيضا عن الجماعات والاهتمامات الاجتماعية التى لم تكن تجد الفرصة للتعبير عن نفسها سواء فى سينما هوليوود أو السينما السائدة فى أوروبا ذاتها.

لذلك ظهرت ثلاثة أنواع من التيارات التى استخدمت للدفاع عن السينما القومية ضد السيطرة الهوليوودية. كان التيار الأول يمثل جانب المنطق الاقتصادى المباشر، بينما يمثل الثانى المنطق الثقافى الوطنى، أما الثالث فهو منطق " السينما الجديدة " الذى كان ينادى باهتمام أكثر إلحاحا بالتغيير. لقد كان المنطق الاقتصادى هو الأكثر إغراء على الرغم من أنه من المعروف أن الحماية الكاملة للصناعة فى شكل تعريفات جمركية وفرض نظام " الكوتا " تحمل معها مخاطرة الهجوم المضاد من الأمريكيين، بالإضافة إلى تشجيع الإنتاج المحلى الفقير والمتواضع.

أما المنطق الثانى فقد بدأ فى البروز فى نهاية الخمسينيات، عندما تم اكتشاف أن الدعم المحدود لكل من " الفن " و" الجودة " يمكن أن يرضى

الطموحات الثقافية دون أن يؤدى ذلك إلى تأثيرات اقتصادية سلبية. وعندما عاد ديجول إلى السلطة فى عام ١٩٥٨، وكان أندريه مالرو وزيرا للثقافة فى حكومته، وضعت الحكومة الفرنسية نظاما جديدا لدعم السينما يهدف إلى تشجيع الأفلام ذات الجودة، التى كان لها على الأقل نصيب معقول من عائدات شباك التذاكر. وعلى الرغم من أن الهدف كان دعم تقاليد الجودة السائدة وإعادة التأكيد على القيم الوطنية الفرنسية فى السينما، فإن النظام الجديد أثبت فاعليته وفائدته للمنتجين الراغبين فى دعم صنع سينما الشباب، الذين يهاجمون الأشكال التقليدية، فى الموجة الجديدة الوليدة.

كما أن أشكالا من الدعم الحكومى لعبت دورا فى تطور السينما الجديدة فى كل من إيطاليا وألمانيا، وفى كل البلدان عبر العالم التى كانت تنظر للسينما باعتبارها واحدا من الأصول الثقافية الوطنية. لقد كانت هذه الأشكال من الدعم الحكومى تختار نوعا معينا من السينما لكى تدعمه، لكن بريطانيا وحدها طبقت سياسة للدعم لا تميز بين تيارات سينمائية وأخرى، فقد كانت تقوم بالتوزيع المتساوى لنسبة عائدات الأرباح على كل المنتجين (البريطانيين) على أساس معيار وحيد هو عائدات شباك التذاكر. وعندما تم تطبيق ذلك للمرة الأولى فى أواخر الأربعينيات، بدا أنه طريقة بارعة وبلا ألم لدعم نوع من السينما البريطانية كانت موجودة فى تلك الفترة. وعند نهاية الخمسينيات، كانت السينما تتداعى، وعندما صممت بريطانيا على تلك الطريقة، ورفضت الدعوات التى تستند على أسس ثقافية من أجل دعم تيارات جديدة، فإن الحكومة لم تقم بذلك بتشجيع نمو سينما بريطانية جديدة، بل ساعدت على أن تحول بريطانيا إلى سوق هوليوودية.

روبرتو روسيلليني (١٩٠٦ ـ ١٩٧٧)

بعد تحرير روما في عام ١٩٤٤، قام روبرتو روسيلليني مع كاتب السيناريو سيرجو أميدي، ومجموعة صغيرة من الزملاء تتضمن الصحفي الشاب فريديريكو فيلليني، بالإعداد لفيلم يصور الجو اليائس للمدينة تحت الاحتلال الألماني. وتم تصوير الفيلم في ظروف ارتجالية، وتم الانتهاء منه وعرضه في عام ١٩٤٥ تحت اسم "روما مدينة مفتوحة". وكان الفيلم في بعض الأحيان ـ وكان من الحتمي أن يكون كذلك ـ ميلودراميا، كما أدت عفويته غير العادية والواقعية الخام فيه إلى نجاح فوري، ليس فقط في إيطاليا (حيث وصل إلى قمة الأرباح في عامي ١٩٤٥ـ١٩٤٦)، ولكن أيضا في كل مكان في أوروبا والولايات المتحدة.

وشجع ذلك النجاح غير المسبوق روسيلليني على الاستمرار في صنع فيلمه " بايزا " (١٩٤٦) الذي يتألف من ست فقرات تصور لقاء القوات المتحالفة مع السكان المحليين عندما كانت هذه القوات تتقدم في شبه الجزيرة الإيطالية ما بين عامي ١٩٤٣و١٩٤٥. كما صنع أيضا فيلم " ألمانيا في عام الصفر " الذي يدور في برلين. وكان هذان الفيلمان يهدفان إلى العرض العالمي، بالإضافة للعرض داخل إيطاليا، كما كان الجو المتشائم فيهما (وعلى الأخص في الفقرة الأخيرة من فيلم " بايزا ") يتم معادلته بروح من الأمل الضعيف بأن التفاهم سوف يكون بين المنتصرين والمنهزمين.

وعلى العكس من معظم رفاقه من تيار الواقعية الجديدة الذين كانت آفاقهم محدودة بالطموحات الوطنية الشابة، استمر روسيلليني في التفكير على المستوى العالمي. لقد كان روسيلليني كاثوليكيا له ارتباطات بالحزب الديمقراطي المسيحي، حيث كان يتبنى توجها سياسيا أطلانطيا. ومنذ فيلمه " بايزا " كانت تعود في أفلامه فكرة التواصل (أو فقدان التواصل) بين الشمال والجنوب، أو بين الثقافة الأنجلوساكسونية والثقافة اللاتينية. وفي

أفلامه " سترومبولى " (١٩٤٩) و" أوروبا ٥١" (١٩٥٢) و " رحلة إلى إيطاليا " (١٩٥٤) كانت الشخصية " الشمالية " تتجسد فى دور إنجريد بيرجمان التى كانت زوجته آنذاك، كما أن هذه الأفلام توضح اهتماما ملحوظا بلحظة السمو عندما تشعر الشخصية فى لحظة ما منحها الرب بالمشاركة الإنسانية.

كان توجه روسيللينى السياسى والروحى يجعله شخصا منعزلا فى ثقافة تسودها النزعة اليسارية فى إيطاليا ما بعد الحرب، كما أن هجرانه للنجمة المحبوبة (وبطلة " روما مدينة مفتوحة ") أنا مانيانى ــ وهوالأمر الذى ركزت عليه الصحافة كثيرا ــ من أجل إنجريد بيرجمان جعله يفقد دعم الدوائر الكاثوليكية؛ حيث إنه لم يكن ينظر إليه فقط على أنه خائن لمانيانى، ولكن باعتباره أيضا خائنا للواقعية الجديدة. لكنه وجد من يدافع عنه فى فرنسا، ومن بينهم على نحو خاص نقاد " كراسات السينما "، لقد دافع أندريه بازان عن الأسلوب المتأمل شديد الوعى الذى يظهر فى " رحلة إلى إيطاليا " باعتباره واقعية جديدة شديدة الإخلاص، وفى مجاز شهير وصف روسيللينى بأنه شخص يعبر الأنهار بواسطة الأحجار التى تتيحها الطبيعة أكثر من إقامة جسور صناعية من الطوب.

وفى الستينيات قام روسيللينى بتنقيح أسلوبه المتأمل بواسطة الاستخدام الخلاق لعدسة " الزووم بانسينور " التى سمحت له بتنويعات مستمرة للمجال البصرى للكاميرا. وأثبت تكنيكه الجديد قدرته على التطبيق خاصة على شاشة التليفزيون، ومنذ أواسط الستينيات كانت معظم أعماله يتم إنتاجها من أجل التليفزيون. وبعد فيلمه " صعود لويس الرابع عشر إلى السلطة "، الذى صنعه للتليفزيون الفرنسى فى عام ١٩٦٦، بدأ فى العمل فى سلسلة من الإنتاج المستقل تغطى الأحداث المهمة فى تطور حضارة العالم منذ عصر ما قبل التاريخ وحتى العصر الحاضر. ولقد عاد إلى السينما ومشكلات ما بعد الحرب فى فيلم " العام الأول (١٩٧٤)، وهو فيلم عن الزعيم الديمقراطى المسيحى ألسيدى ديكا جاسبيرى. لكن أكثر أعماله نجاحًا فى سنواته الأخيرة كان سلسلة أفلامه التلفزيونية " بليز باسكال " (١٩٧١) و " ديكارت " (١٩٧٤).

وبشكل عام فإن أعمال روسيلليني تتميز بمزيج من دقة الملاحظة والنزعة التعليمية والبساطة، والعظمة فى بعض الأحيان. إنه فى العادة يكون راضيًا عن أن يقدم فى أفلامه مايمكن اعتباره وسيلة إيضاح، لكنه كان أحيانًا – خاصة فى أفلامه التليفزيونية – يصر على ذلك. إن رؤيته تبدو فى بعض الأحيان ساذجة إلى درجة مدهشة، وفى أحيان أخرى تبدو طموحًا أكثر من اللازم، لكنه كان فى أفضل أعماله يظهر عمقًا قد لا يستطيع العديد محاكاته فيه فى عالم السينما. لقد وصف ذات مرة معتقده بأن " الحقائق موجودة هناك، لماذا نتلاعب بها! "، على الرغم من أنه كان يتلاعب بها بالفعل، ليحقق نتائج متفاوتة. لقد كان فنان حدسيًا أكثر من كونه فنانًا مثقفًا، لذلك كانت لديه قدرة متفردة على الإمساك بالواقع العابر. إن النقاد المعاصرين يميلون إلى الاستخفاف بهذه الموهبة، لكن صناع الأفلام المعاصرين له، من فيلليني وحتى جودا – وحتى سكود سينرى، يحبون تلك الموهبة ويقدرونها حق قدرها.

" جيوفرى نوويل سميث "

من أفلامه:

"رجل الصليب" (١٩٤٢)، "الرغبة" (٤٣-١٩٤٤)، "روما مدينة مفتوحة" (١٩٤٥)، "بايزا" (١٩٤٦)، "ألمانيا فى عام الصفر" (١٩٤٧)، "سترومبولى" (١٩٤٩)، " فرانشيسكو الهائم فى حب ذلك " (١٩٥٠)، " أوروبا اه " (١٩٥٢)، "رحلة إلى إيطاليا " (١٩٥٤)، " الخوف " (١٩٥٤)، " الهند " (١٩٥٨)، "غابات البلوط " (١٩٥٩)، " تحيا إيطاليا " (١٩٦٠)، " صعود لويس الرابع عشر إلى السطلة " (١٩٦٦)، " أعمال الرسل " (١٩٦٩)، " سقراط " (١٩٧٠)، " بليز باسكال " (١٩٧١)، " ديكارت " (١٩٧٤)، " العام الأول " (١٩٧٤)، " المسيح " (١٩٧٥).

لوكينو فيسكونتى (١٩٠٦-١٩٧٦)

ولد فى ميلانو لعائلة كانت أرستقراطية (من ناحية أبيه) وشديدة الثراء (من ناحية أمه)، وقد انجذب لوكينو فيسكونتى إلى السينما وإلى الاشتراك فى السياسات اليسارية عندما قام مصمم الأزياء كوكو شانيل بتقديمه إلى جان رينوار فى عام ١٩٣٥. وبعد فترة قصيرة من العمل مع رينوار فى فرنسا، فى أيام الجبهة الشعبية، عاد إلى إيطاليا الفاشية ليصنع فيلمه الأول غير العادى " هواجس " (١٩٤٢)، الذى كان تحديًا مباشرًا وصريحًا للثقافة الرسمية فى ذلك العصر، كما تم الترحيب به على نطاق واسع عند عرضه بعد الحرب، وتم اعتباره أحد أسلاف الواقعية الجديدة. وفى عام ١٩٤٨ صنع فيلمه الهائل " الأرض تهتز "، وهو ملحمة حول عائلة صقلية من الصيادين، والمستوحى بشكل فضفاض عن الرواية الكلاسيكية للروائى جوفانى فيرجا " بلا رغبة ".

وإذا كان فيلم " هواجس " هو السلف الثمين للواقعية الجديدة، فإن " الأرض تهتز " يتجاوزها. لقد تم تصويره فى المواقع الحقيقية بممثلين غير محترفين يتحدثون بسطور حوارهم فى لهجة لايمكن فهمها، ومع ذلك فإن الفيلم يظهر على نحو يحمل بنوع من المفارقة أسلوبًا شديد الاقتراب من الأوبرا العظيمة أكثر من الواقعية التسجيلية كما كان يطمح أصلاً. ومع فيلم " الحواس " (١٩٥٤) أول أفلامه الملونة بالتكنيكلر، كان فيسكونتى يخطط لصنع فيلم يمكن أن يكون " مبهرًا "، لكنه يتميز بقيمة فنية عالية. إن الفيلم يدور فى عصر النهضة ويحكى قصة عن الخيانة والخيانة المضادة حيث يتشابك العالم الشخصى والعالم السياسى على نحو حميم وغامض فى آن واحد.

إن العملية التاريخية كما يحكيها فيلم " الحواس " تبدو كما لو أنها ثورة سلبية وتغيير صامت تتحقق عن طريق التكيف والتنازلات والحلول الوسط. إن نفس العملية تبدو فى فيلم " الفهد " (١٩٦٢) المقتبس عن رواية جوزيبى تومازى دى

لامبوديزوا، ففيهما تدور الأحداث فى عصر النهضة ويعمل ميكانيزم الحبكة من خلال الخيانة سواء الجنسية أو السياسية، بينما يكون الاهتمام الموضوعى الكامن تحت السطح هو البقاء على قيد الحياة، أو تكوين الجماعات الطبقية أو العائلية فى سياق التغير التاريخى، وفى فيلمه " روكو وإخوته " (١٩٦٠) فإن نفس الميكانيزمات تعود ولكن هذه المرة فى العالم المعاصر، حيث يدور الفيلم حول حياة عائلة من المهاجرين الجنوبيين إلى ميلانو خلال فترة " المعجزة الاقتصادية ". إن العائلة الريفية تعانى من التمزق تحت وطأة حياة المدينة، كما أن دمارها يتم عرضه باعتباره الثمن المأساوى، ولكنه الضرورى الذى لابد أن يدفعه أفراد هذه العائلة لكى يظلوا على قيد الحياة. وفى فيلمه " النجوم المضيئة للدب القطبى " (١٩٦٤) (الذى كان يحمل اسم " ساندرا " عند عرضه فى الولايات المتحدة)، نرى عائلة تتعرض للدمار هنا أيضًا، لكن القوة التى تحرك انهيارها هذه المرة قوة داخلية. إن قصة الفيلم هى نفس قصة " الأوريستيا "، وخاصة الجزء الخاص بإلكترا الابنة التى كرست حياتها للانتقام لموت أبيها على يد أمها وزوج أمها. إن الابنة ساندرا تشك فى أن أمها خانت أباها العالم اليهودى من أجل النازيين، مما أدى إلى وفاته فى معسكر الاعتقال فى أوشفيتز، وتلعب الابنة ساندرا على حب أخيها لها (ذى الظلال الجنسية المحرمة) وتخونه مما يؤدى إلى انتحاره، ومع ذلك تبقى ساندرا على قيد الحياة، ليسيطر إحساس فى نهاية الفيلم بأن المستقبل لا وجود له بالنسبة لها، وبالنسبة لكل الباقين على قيد الحياة أيضًا. إن التاريخ يستمر على الرغم من – بل بسبب – انهيار ودمار العائلة.

وفى أفلامه الأخيرة أظهر فيسكونتى نفسه إحساسًا بالشك تجاه التاريخ كعملية تطور تقدمية، وفى فيلم " الملاعين " (١٩٦٩) تدور القصة حول عائلة رأسمالية ألمانية يتم تدميرها على أيدى النازيين، حيث لا يبقى منها أحد على قيد الحياة، كما لايبقى أحد أيضًا من العائلة فى فيلم " لودفيج " (١٩٧٢) عندما يتم سجن الملك المجنون بواسطة وزرائه، الذين لايتركون له شيئًا. إن هذين الفيلمين يدوران فى تاريخ يمكن تحديد فترته، حيث يبدو التطور وكأنه يمضى مثل الطوفان فى طريق مسدود. وفى فيلم " الموت فى فينسيا " (١٩٧١) وفيلم " الدخيل "

(١٩٧٦) ليس هناك تاريخ على الإطلاق، حيث يدور الفيلمان فى الحاضر الخاص بهما، وهو الماضى بالنسبة لنا، وليس هناك فى أى من الفيلمين أى مستقبل أو ارتباط بما سوف يأتى، وهو ما يتضمن الحاضر بالنسبة لنا. إن هذا الانقطاع عن الماضى من الحاضر يسير جنبًا إلى جنب مع الاهتمام المتزايد بالنزعة الجنسية غير السوية، والأبطال فى هذه الأفلام الأخيرة يعرفون على نحوقاسٍ أنهم سوف يكونون الأخيرين بالنسبة لما ينتمون إليه. ومما يحمل المغزى، فإن عددًا قليلاً من الأطفال تتم ولادتهم، لكن أحدًا لا يبقى منهم على قيد الحياة. إن هذا يشكل نوعًا من التناقض الحاد مع عالم " روكو " أو " الأرض تهتز " حيث يترك انهيار العائلة وراءه أطفالاً يمكن لهم أن ينموا ويتطوروا بحرية، وكما يلاحظ لورانس شيفانو فإن هذه التغيرات فى اهتمامات فيسكونتى ترتبط بأحاسيس مترددة وغير حاسمة حول نزعته الجنسية المثلية الخاصة، ومخاوفه من اقتراب الموت، (خلال صنع فيلم " لودفيج " عانى فيسكونتى من الجلطة الدماغية التى لم يشف منها أبدًا)، ولقد مات فى عام ١٩٧٦. وعلى الرغم من النزعة المتشائمة المتزايدة، وإعجابه بفترات التحلل والانحلال التاريخى، فإنه لم يهجر أبدًا الأفكار الماركسية التى صاغها فى شبابه.

ولأنه كان متشربًا بكل عناصر الثقافة الأوروبية، فقد كان موسيقيًا ومخرجًا شهيرًا، ولقد قام بإخراج العديد من الأوبرات فى باريس ولندن، وفى أوبرا " لاسكالا " فى ميلانو، وفى العديد من دور الأوبرا الإيطالية الأخرى. ومن بين أكثر إنجازاته المهمة إخراج أوبرات فيردى " لاترافياتا " و " دون كارلو " لمسرح " كوفينت جاردن "، كما أخرج للمسرح مسرحيات لشكسبير وجولدونى وبومارشيه وتشيكوف، بالإضافة إلى مسرحيات معاصرة. وكان لديه إحساس عظيم بتصميم الديكور المشهدى، وكان مخرجًا فائقًا للممثلين فى المسرح والسينما.

" جيوفرى نوويل سميث "

من أفلامه:

" هواجس " (١٩٤٢)، " الأرض تهتز " (١٩٤٨)، " بيليسيما " (١٩٥١)، "الحواس" (١٩٥٤)، " الليالى البيضاء " (١٩٥٧)، " روكو وإخوته " (١٩٦٠)، "الفهد" (١٩٦٢)، " النجوم المضيئة للدب القبطى " (١٩٦٤). (الذى يحمل أيضًا اسم " عن المباهج الألف " أو " ساندرا ")، الغريب " (١٩٦٧)، " الملاعين " (١٩٦٩)، " الموت فى فينسيا " (١٩٧١)، " لودفيج " (١٩٧٢)، " قطعة محادثة" (١٩٧٤)، " الدخيل " (١٩٧٦).

التحولات فى نظام هوليوود

بقلم: دوجلاس جومرى

في السنوات التي تلت الحرب العالمية الثانية، تعرضت صناعة السينما الهوليوودية لتغير عميق، فبسبب ازدياد المنافسة من الأفلام الأجنبية وتناقص عدد جمهور السينما والهجوم من المؤسسات الحكومية على نظام الأستوديو وتكوينه، تناقصت العائدات مما أعاق صناعة السينما الأمريكية، ودفعها إلى تغير سريع وعميق. ولعل أكثر التحولات أهمية بدأ في أواخر الأربعينيات عندما تناقص عدد الجمهور في دور العرض الأمريكية، وبحلول أوائل الستينيات وصل العدد إلى نصف ما كان عليه في الفترة المزدهرة، لذلك أغلقت آلاف من دور العرض - التي كانت مزدهرة في السابق - أبوابها.

إن تناقص عدد الجمهور لا يمكن أن ينسب ببساطة لظهور التليفزيون، حيث إنه قد بدأ قبل خمس سنوات من وجود التليفزيون كبديل في متناول الجماهير لعادة الذهاب إلى السينما. فبعد الحرب العالمية الثانية كانت هناك إعادة انتشار سكاني وثقافي في أمريكا الحضرية (أو في القسم الحضري من أمريكا)، وهو ماغير بعمق أنماط تقضية أوقات الفراغ في المجتمع الأمريكي. لقد كان الناس يحصدون أرباحهم من أسهم الادخار التي تراكمت خلال فترة الحرب، ويشترون المنازل في الضواحي، مما زاد من النزعة التي كانت قد بدأت عند نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. لقد أخذ ذلك من قطاع السكان الذين كانوا يذهبون إلى السينما، فإن السكنى في الضواحي رفعت أيضا من تكاليف الذهاب لمشاهدة الأفلام؛ حيث إن تحول الإقامة إلى هناك جعل من غير الملائم ومن المكلف السفر إلى وسط المدينة لمجرد مشاهدة فيلم.

وفي الحقيقة أن الشركات الهوليوودية لم تكن غير واعية بتلك النزعات، فبمجرد أن انتشرت الحاجة لدور عرض جديدة في الضواحي، وتوافرت مواد البناء الضرورية، بدأت عملية إنشاء أربعة آلاف دار للعرض بطريقة سينما السيارات في جميع أنحاء الولايات المتحدة الأمريكية. لقد كانت سينما السيارات تتيح مكانا مريحا وواسعا حيث يقوم عشاق الأفلام في سياراتهم بمشاهدة فيلمين

روائيين على شاشة ضخمة، وبحلول يونيو عام ١٩٥٦، وفى ذروة نزعة السكنى فى الضواحى، والاهتمام بسلع الأطفال الاستهلاكية والترفيهية، أصبح للمرة الأولى فى الولايات المتحدة عدد الذين يذهبون إلى سينما السيارات أكثر من عدد رواد دور العرض التقليدية المسقوفة. ولقد تم التوصل إلى حل أكثر ثباتا بدور العرض الموجودة فى المراكز التجارية، حيث افتتحت مراكز تجارية جديدة بأعداد غير مسبوقة خلال الستينيات، وهكذا تحول مكان مشاهدة الأفلام بشكل دائم، فمع وجود مساحات كبيرة لأماكن وقوف وانتظار السيارات، وإمكانية الوصول السهلة إلى السيارات، كانت المراكز التجارية تتضمن نظام الشاشات المتعددة التى تحتوى على خمس أو ست من دور العرض الصغيرة فى آن واحد. لكن التحول فى دورالعرض بعيدا عن وسط المدينة، وإلى داخل الضواحى حيث أصبح الجمهور يسكن الآن، لم يوقف على الفور التدهور فى عدد الجمهور، ففى نفس الفترة كان التحول نفسه سببا فى خلق مشكلة جديدة لأستديوهات هوليوود؛ حيث كان التليفزيون يختفى بين ذلك التقسيم بين دور العرض التى تقدم عروضا أولى للأفلام المحترمة فى وسط المدينة، وبين دور العرض المحلية فى الضواحى. لقد كان التليفزيون الكامن سببا فى تغير نمط الرغبة فى مشاهدة الأفلام، وخلق تغييرا جوهريًا فى تنظيم إنتاج الأفلام.

وجاءت ضربة أخرى لاستقرار نظام الأستديو عن طريق الحكومة، ففى السنوات التى تلت الحرب مباشرة حدث تصاعد للقضية التى رفعتها الحكومة الفيدرالية ضد احتكار الشركات الهوليوودية، وهى الحملة التى بدأت فى الثلاثينيات، لكنها كانت قد توقفت بشكل مؤقت خلال فترة الحرب. لقد ناضلت الشركات بقوة ضد المحاولات لتفكيك التكامل الرأسى لها فى الجمع بين الإنتاج والتوزيع والعرض فى وقت واحد، وقامت الشركات برفع دعوى لاستئناف القضية طوال عرضها حتى وصلت إلى المحكمة العليا، لكن عام ١٩٤٨ كان نهاية الطريق، فيما عرف باسم " قرار باراماونت "، حيث حكمت المحكمة بانفصال الإنتاج والعرض، والتوقف عن ممارسات البيع بالجملة أو البيع القطعى المسبق. فخلال العصر الذهبى لهوليوود كانت الشركات الكبرى تملك بشكل مباشر

مصائرها، وذلك بامتلاك الجزء الأكبر من دور العرض الخاصة بها، وأن تفصل بين شركاتها وبعضها البعض إلى قسمين، الأول يتناول الإنتاج والتوزيع، والآخر يصارع ضد التدهور والتغيير فى صناعة العرض. لقد انتهى العصر الذهبى، وبدأ عصر جديد يلوح فى الأفق.

لكن الشركات الهوليوودية ظلت تمتلك قدرا كبيرا من التحكم المباشر من خلال التوزيع العالمى، فإن " قرار باراماونت " جرح هوليوود، لكنه لم يحطمها. وعلى الرغم من أن الشركات الكبرى كانت سوف تستطيع أن توائم نفسها على نحو أفضل لو كانت قد احتفظت بدور العرض الخاصة بها، فإنها ظلت تحاول أن تسيطر على الموقف بقدر ما استطاعت أن تنتج ما كان يريده أصحاب دور العرض.

التغيرات فى الإنتاج

بحثت هوليوود عن الإبداع وعن تقنية جديدة لكى تغرى رواد السينما على العودة من جديد إلى دور العرض. لذلك كان يتم تصميم الأفلام على المستوى الكبير والمبهر حتى تصبح متفوقة بما لا يقارن مع صورة الأبيض والأسود التى تذاع تليفزيونيا فى المنازل. وكانت التقنية السينمائية " الجديدة " الأولى – وهى اللون – متاحة منذ زمن طويل لصناعة السينما، ففى عام ١٩٣٩ أضاءت التكنيكلر الشاشة بفيلم " ذهب مع الريح "، لكن طوال الفترة المبكرة كانت تلك التقنية تستخدم فى مجموعة مختارة من الأفلام الروائية الطويلة، خاصة فى الملاحم التاريخية والأفلام الموسيقية المبهرة. وفى عام ١٩٥٠ فقدت تقنية التكنيكلر سوقها الاحتكارى، كنتيجة لقوانين منع الاحتكار، كما أن شركة إيستمان كوداك العملاقة سرعان ما اندفعت إلى السوق عندما أدخلت تقنية إيستمانكلر التى كانت تتطلب فيلمًا سالبًا واحدًا، وليس ثلاثة أفلام سالبة مثلما كان هو الحال مع تكنيكلر. وهكذا قامت الشركات بإدخال تقنية إيستمانكلر تحت العديد من الأسماء، وبحلول أوائل الستينيات كانت كل أفلام هوليوود تقريبا تصنع بالألوان.

وفى عام ١٩٥٢ أخذت الشركات الهوليوودية خطوة إلى الأمام، وجعلت أفلامها أكبر، فقد أتاحت تقنية السينيراما مؤثرات الشاشة العريضة المبهرة، وذلك بالجمع بين الصور التى تسقط على الشاشة من خلال ثلاث آلات عرض متزامنة على شاشة عريضة منحنية، ولكى تضفى إحساسا بمزيد من الواقعية الطاغية التى تبتلع المشاهد قامت أيضا بإدخال الصوت المجسم ذى القنوات العديدة. وعلى الرغم من ذلك، فإن دور العرض التى وقعت عقودا من أجل التقنية الجديدة كانت تحتاج إلى توظيف ثلاثة فنيين للعرض طوال الوقت، ووضع آلاف الدولارات فى التقنية الجديدة. وفى الحقيقة أن هذا التمويل كان يكلف أكثر مما ينبغى بالنسبة لمعظم أصحاب دور العرض.

كما أن تقنية خلق تأثيرات ثلاثية الأبعاد كانت متاحة أمام صناعة السينما منذ العشرينيات، ولكن فى عام ١٩٥٢ بدأ ميلتون جونز بيرج وآرش أوبولر فى عرض فيلم " شيطان بوانا " الذى يدور حول قصة مغامرات أفريقية ساذجة من بطولة روبرت ستاك. لقد كان السرد والنجوم عوامل جذب مهمة، لكن تأثير العرض ثلاثى الأبعاد (3D) قد تم الإعلان عنه على أساس أن " الأسد سوف يجلس على حجرك "، وكان هذا الإعلان سببا فى إثارة اهتمام الجماهير وفضولها. وطوال عام ١٩٥٣ وحتى منتصف عام ١٩٥٤ كانت تلك التقنية الجديدة ينظر إليها باعتبارها طريق الخلاص لصناعة السينما الهوليوودية، وقامت الشركات بسرعة بإنتاج نسخها الخاصة لكى تضمن أنها ليست متخلفة عن ركب شركة وارنر التى عرضت ما يمكن اعتباره أكثر المحاولات نجاحا فى هذا المجال، وهو فيلم " متحف الشمع " (١٩٥٣). وهكذا أخذت الأنماط الكلاسيكية نصيبها من هذه التقنية، فقدت شركة مترو جولدوين ماير الفيلم الموسيقى " قبلينى يا كيت " (١٩٥٣)، وقدمت شركة كولرمبيا قصة الجريمة " رجل فى الظلام " (١٩٥٣)، وشركة يونيفرسال فيلم الخيال العلمى " مخلوقات البحيرة السوداء " (١٩٥٤). وعلى الرغم من ذلك، فإن تعقيدات تجهيزات (3D) الخاصة التى كان يستلزم وجودها فى آلات العرض، وعدم مواءمة النظارات التى كان يتم بيعها للجمهور، كانت تعنى مزيدا من النفقات لم تكن تتلاءم تماما مع الزيادة فى إيرادات شباك التذاكر.

لقد كانت ما تحتاجه شركات هوليوود هو تقنية شاشة عريضة دون تعقيدات تقنية (3D)، أو الاستثمار غير المتوافر فى تقنية السينيراما. ولقد بدا أن تقنية السينماسكوب التى أدخلتها شركة فوكس هى الإجابة عن هذا الاحتياج، وهى تقنية شاشة عريضة تستخدم عدسة خاصة (أنامورفيك) لكى تزيد من حجم الصورة. وكان الفيلم الأول بتقنية السينماسكوب هو " الرداء " (١٩٥٣)، الذى يدور حول حكاية هائلة مستمدة من الكتاب المقدس من بطولة ريتشارد بيرتون وجين سيمونز، وهو الفيلم الذى أذهل الجمهور، وبدا أن هناك مستقبلا ورديا لصناعة السينما فى الأفق. وبحلول نهاية عام ١٩٥٣ كانت كل الشركات فيما عدا شركة باراماونت بتقنيتها المنافسة " فيستا فيجن " ـ قد قفزت إلى عربة السينماسكوب. وخلال عام كان نصف عدد دور العرض فى الولايات المتحدة تعرض بطريقة السينماسكوب، ولكن مرة أخرى كان تجهيز دور العرض أمرا مكلفا أكثر مما كان متوقعا، كما كان من الصعب الحفاظ على الأرباح بتلك الطريقة.

ولقد تم تجريب تقنيات أخرى فى هذا المجال، لكنها لم تستمر طويلا، مثل تقنية " تود ــ إيه.أوه " لفيلم " أوكلاهوما ! " (١٩٥٥)، و " حول العالم فى ثمانين يومًا " (١٩٥٦). أما الحل طويل الأمد لصورة الشاشة العريضة فقد أتى أخيرا من خلال تقنية " بانا فيجن "، حيث قام جوت شوك بصنع أداة عرض تستخدم العدسة " أنا مورفيك " المتقنة والمرنة بحيث تستخدم خلال التصوير، كما يمكن أن تضاف لآلات العرض بحيث لا تكلف كثيرا بالنسبة لأصحاب دور العرض. وهكذا كان من الممكن إضافة العديد من الطرق لتكبير الصورة بطريقة العدسة " أنا مورفيك " بتغيير العدسة أمام الكاميرا، كما لو أن عامل دور العرض يدير " أكرة " الباب. وبحلول أواخر الستينيات أصبحت بانا فيجن معيارا ثابتا من معايير الصناعة.

الاتفاقية مع التليفزيون

خلال تلك الفترة من الانتقال فى هوليوود، حاولت الشركات الكبرى إعاقة صناعة التليفزيون، وذلك برفض أن تبيع أو تؤجر الأفلام الروائية للشاشة

الصغيرة. ومع ذلك فإن الشركات السينمائية الصغرى، التى كانت تبحث دائما عن الربح السريع، قامت بعرض سلعها على التليفزيون، وفى عام ١٩٥١ على سبيل المثال قامت شركة كولومبيا بتأسيس شركة " سكرين جيمز " (جواهر الشاشة) كشركة تابعة لها لكى تعرض المادة المصورة على التليفزيون، كما قامت الشركات الأصغر فى هوليوود بتأجير أستديوهات التصوير التى تملكها للمنتجين التليفزيونين الذين كان أعداؤهم يتزايدون. وهكذا فإن ممثلى السينما والفنيين السينمائيين الذين لم يجدوا عملا آنذاك وجدوا فرص عمل جديدة داخل عالم التليفزيون.

وكانت الأفلام الروائية التى تعرض فى التليفزيون الأمريكى قد أتت من الخارج، وكان الجزء الأساسى منها من الشركات البريطانية المتصارعة مثل إيلينج ورانك وكوردا. فلأن الشركات البريطانية لم تكن تستطيع أن تخترق سوق دور العرض فى الولايات المتحدة، ولأنها لم تكن ترغب فى عرض أفلامها على شاشة التليفزيون فى وطنها، قامت هذه الشركات البريطانية باستثمار عطش التليفزيون الأمريكى لكى يعرض أى أفلام متاحة لتسلية الجماهير.

ولقد كان البليونير غريب الأطوار هوارد هيوز ـ مالك شركة " آر.كيه.أوه" ـ هو الذى قام بتحطيم مقاطعة الشركات للتليفزيون؛ حيث باع مكتبته السينمائية للتليفزيون فى عام ١٩٥٤، وحصد الملايين من الدولارات فى هذه الصفقة. وترك ذلك تأثيرا حتى على أكبر الشركات الهوليوودية فى تلك الفترة، وخلال العامين التاليين قامت الشركات الكبرى جميعها بعرض أفلامها التى أنتجت قبل عام ١٩٤٨ على التليفزيون (ولم تكن هذه الأفلام تحتاج إلى حق الأداء العلنى للممثلين أو اتحاد المهنيين). وللمرة الأولى كان الجمهور الأمريكى قادرا على أن يرى فى مكانه المريح عددا هائلا من أفضل وأسوأ الأفلام الهوليوودية الناطقة.

ومنذ تلك الفترة أصبحت أفلام الأبيض والأسود تقوم بوظيفة الدعامة الأساسية للعديد من البرامج، مثل "العروض المبكرة"، و"العروض المتأخرة" و"العروض المتأخرة جدا" (وذلك بالنسبة لتوقيت عرضها فى سهرات التليفزيون).

وبعد عقد من الزمن كانت محطات التليفزيون فى نيويورك وحدها تعرض أسبوعيا على الهواء مئة فيلم مختلف.

وفى عام ١٩٥٥ اندفعت الشركات الكبرى خصيصا للتليفزيون، وقد فتحت شركة إخوان وارنر الطريق بفيلم "شايين" وفيلم "٧٧سانسيت ستريب" وفيلم "مافريك"، وكانت هذه السلسلة تعتمد جميعها على سيناريوهات تملكها الشركة بالفعل. وبين عشية وضحاها أصبحت هوليوود بديلا عن نيويورك كمركز للإنتاج التليفزيونى، وبحلول عام ١٩٦٠ كانت الشركات السينمائية تقوم بتزويد التليفزيون بمعظم المواد التى تعرض فى وقت الذروة، بدءا من المسلسلات التليفزيونية إلى الأفلام الروائية التى تعرض كل ليلة طوال أيام الأسبوع.

النضال من أجل البقاء على قيد الحياة

إن الظروف الاقتصادية الجديدة خلال الخمسينيات لم تكن مواجهتها ممكنة ببساطة بالانتقال إلى الإنتاج التليفزيونى، فلقد كانت هناك تغيرات كبيرة فى بناء الشركات من المحتم أن تحدث أيضا.

فقد قامت الشركات بتعديل أوضاعها بواسطة الفصل بين خطوط إنتاجها داخل الشركة. ولقد أثبتت طريقة احتكار الفنانين بعقود طويلة الأجل أنها مكلفة للغاية، كما أنه كان يتم التعاقد مع المنتجين المستقلين لصنع الأفلام الروائية. بالإضافة إلى ذلك فإن الأسواق الخارجية أصبحت تكتسب أهمية متزايدة عندما تقلصت السوق المحلية، وقامت الشركات بالتركيز على توزيع أفلامها فى جميع أنحاء العالم. وأدت هذه التغيرات إلى ضمان بقاء الشركات الهوليوودية الكبرى على قيد الحياة، فيما عدا شركة " آر.كيه.أوه ".ومع ذلك ففى تلك التقلبات خلال فترة الانتقال، فإن مركز الشركات بالنسبة لبعضها البعض قد تغير، وهكذا فإن القادة الكبار مثل شركة مترو جولدوين ماير كانوا يناضلون للبقاء فى مركز متساوٍ

مع الشركات التى كانت شركات صغرى فى السابق، والتى لم تكن تملك دورا للعرض مثل شركتى كولومبيا ويونيفرسال.

وواجهت شركة مترو جولدوين ماير التهديد الأكبر للبقاء على قيد الحياة، فكان مديرها لفترة طويلة نيكولاس شينك متشبثا بدور العرض بعد أن كانت الشركات الأخرى قد باعت دور العرض الخاصة بها، واستمر ذلك الوضع حتى عام ١٩٥٩، عندما انقسمت الشركة إلى قسمين، بقيام شركة مترو جولدوين ماير بصنع الأفلام، وشركة ليو بعرضها. وشهدت تلك الفترة رحيل العديد من مديرى الأستديوهات الذين سيطروا خلال العصر الذهبى، مثل لويس بى. ماير، ودورشارى، وآرثر ليو، كما أدت الصراعات حول السلطة بين الشركات إلى إجهادها وضعفها خلال عقد الخمسينيات. وبحلول عام ١٩٦٥ أصبحت شركة مترو جولدوين ماير ــ التى كانت فى وقت ما شركة عملاقة ــ مجرد قشرة مما كانت عليه فى الفترة السابقة. وفى عام ١٩٦٩ اشترى المستثمر كيرك كيركوريان شركة متروجولدوين ماير، ليضع شعارها " ليو الأسد " فوق " فندق لاس فيجاس " الذى كان يمتلكه. كما أن المسئول التنفيذى الأكبر فى الشركة جيمس تى. أوبرى جونيور ــ الذى كان يعمل فى السابق لدى شركة " سى. بى. إس " ــ ألغى الأفلام التى كانت على وشك دخول الإنتاج، وباع جزءا من أستديوهات الإنتاج، وبدأ فى تصنيع الأفلام قليلة التكاليف، وكان بعضها أفلاما من بطولة الزنوج وتهدف إلى سوق الزنوج مثل فيلم " شافت " (١٩٧١)، وهى أفلام درت ربحا، لكنها لم تكن أفلاما رابحة على المستوى التجارى بشكل عام. وفى أكتوبر عام ١٩٧٣، وقبل استقالته مباشرة، أنهى أوبرى دور شركة مترو جولدوين ماير فى نطاق التوزيع، وهكذا أصبح شعار " ليو الأسد " الذى كان فى فترة ما شعارا عظيما، خارج نطاق دائرة السينما، ليبقى كذلك طوال عقد من الزمن. ولم تكن شركة مترو جولدوين ماير هى الشركة الكبرى الوحيدة التى واجهت مشكلات خلال الخمسينيات، فقد كانت أيضا شركة إخوان وارنر مضطرة للنضال للبقاء على قيد الحياة. وفى يوليو عام ١٩٥٦ قام الأخوان المؤسسان هارى وآبى وارنر ببيع نصيبيهما وبقى جاك وحده ليساعد الملاك الجدد على التحول بسرعة إلى عالم

الإنتاج التليفزيوني. ومع تطور المسلسلات السينمائية الرائدة مثل " ٧٧ سانسيت ستريب " و " مافريك "، فإن شركة وارنر الواهنة عادت إلى النشاط مرة أخرى، لكنها لم تكن قادرة على صنع الأفلام الناجحة تجاريا على النحو الذى كان يقوم به المنتجون المستقلون. وفى مقابل كل نجاح مثل فيلم " كاميلوت " (١٩٦٧) أو "السباق العظيم " (١٩٦٥) كانت هناك العشرات من الإخفاقات. لقد دخل توازن الأرباح والخسائر لدى شركة وارنر المنطقة الحمراء، لتستولى عليها " سيفين آرتس برودكشن ليميتد " من كندا.

وفى يوليو ١٩٦٩ قامت شركة " كينى ناشيونال سيرفيسيز كوربوريشن " ــ وهى شركة مندمجة من نيويورك تتعامل فى معدات الحدائق والملاهى والجنازات ــ بشراء شركة وارنر، وفى هذا السباق على امتلاك الشركات تحول ستيفين جيه. روس لتأسيس شركات اندماجية تتعامل فى وسائل الاتصال المختلفة، ليؤسس " شركة الاتصالات ــ وارنر ". وبدءا من شركة جون وين المستقلة " باد جاك "، ومرورا بسلسلة من نجاحات المسلسلات السينمائية الأخرى التى تتضمن أفلاما مثل " التحرر " (١٩٧٢) و " إيه الحكاية يا دكتور " (١٩٧٢) و " طارد الأرواح الشريرة " (١٩٧٣)، فإن شركة إخوان وارنر التى أصبحت الآن مجرد قسم للشركة العملاقة " وارنر للاتصالات " استقرت أخيرا خلال فترة من حصد الأرباح.

وكانت شركة باراماونت هى أكثر الشركات ربحا فى هوليوود؛ حيث إنها كانت تمتلك أكبر سلسلة من دور العرض فى تاريخ السينما. لقد انتهى ذلك فى عام ١٩٤٩ عندما قام بارنى بالابان ــ رئيس الشركة لفترة طويلة ــ بالاقتناع بأنه ليس هناك من سبب لمقاومة حكم المحكمة العليا، وهكذا قسم إمبراطوريته إلى نصفين : لتبقى شركة أفلام باراماونت التى استمرت فى امتلاك فروع الإنتاج والتوزيع، والتى اتبعت خلال الخمسينيات سياسة مالية محافظة. وعندما قامت شركة " فوكس ــ القرن العشرون " بنجاح بتطوير تقنية " السينما سكوب "، رد بالابان بتقنية باراماونت الأقل تكلفة " فيستا فيجن "، وهى التقنية التى يمكن أن تستخدم مع آلات

العرض التقليدية، ولم تكن تحتاج إلا لاستثمار صغير من جانب أصحاب دور العرض.

وعلى الرغم من ذلك فإن الأفلام الناجحة تجاريا لشركة باراماونت قد توقفت، لتحقق الشركة فى عام ١٩٦٣ للمرة الأولى خسائر ولكى يتقاعد بالابان بعد عام، وتمت محاولات استعادة السيطرة مرة أخرى. وفى خريف عام ١٩٦٦ قامت شركة مندمجة عملاقة وهى شركة " جالف + ويسترن " التى يملكها تشارلز بلودورن بشراء باراماونت، حيث عين بلودورن نفسه كرئيس، وعين الوكيل الإعلامى السابق مارتين إس ديفيز لكى يدير الأمور فى نيويورك، والممثل السابق روبرت إيفنز لكى يعيد الحيوية إلى الأستديوهات. وبحلول عام ١٩٧٢، ومع فيلم " الأب الروحى " لفرانسيس فورد كوبولا، استطاعت باراماونت الجديدة مرة أخرى أن تحقق أرباحا، ولكن هذه المرة للشركة الأم " جالف + ويسترن ".

كما واجهت شركة " القرن العشرون ــ فوكس " مشكلات مالية على الرغم من ابتكارها لتقنية السينما سكوب، التى استخدمت لتحقيق مؤثرات من نوع خاص مع أفلام مارلين مونرو خلال الخمسينيات. لقد كانت الشركة ما تزال قوية فى عام ١٩٥٦ عندما قام مدير الأستديو – الذى ظل فى منصبه لفترة طويلة ــ داريل إف. زانوك بالاستقالة لكى يدخل إلى عالم الإنتاج المستقل. وفى عام ١٩٦٣ تم استدعاء زانوك مرة أخرى لكى يحاول أن يخلص الشركة بعد الكارثة المالية التى تسبب فيها فيلم " كليوباترا "، لكن أساليب الإدارة التى كان يستخدمها زانوك بنجاح خلال الثلاثينيات والأربعينيات لم تتلاءم مع الستينيات، فقد أثبت فيلم "صوت الموسيقى" (١٩٦٥) أنه ليس إلا طريقا مؤقتا للخلاص، كما أن أفلاما روائية تكلفت الملايين من الدولارات مثل " دكتور دولتيل " (١٩٦٧) و " النجمة ! " (١٩٦٨) و " هاللو دوللى " (١٩٦٩) و " تورا ! تورا ! تورا ! " (١٩٧٠) توضح على نحو قوى تلك الحقبة من البؤس المشترك. ففى عام ١٩٧٠ حققت شركة " القرن العشرون ــ فوكس " لأول مرة رقما قياسيا من الخسائر يبلغ ٧٧مليون دولار، ليتم فصل زانوك. وخلال أوائل السبعينيات قام المديرون الجدد تحت قيادة دينيس ستانفيل باستعادة أرباح "

فوكس " ومكانتها داخل هوليوود، وذلك من خلال سياسة إنتاج أفلام متخمة بالنجوم، وأفلام حركة تتوجه إلى شباك التذاكر، مثـــل " الوصـــلة الفرنـــسية " (١٩٧١) و " مغامرة بوزايدون " (١٩٧٢) و " الجحيم الشاهق " (١٩٧٤).

كذلك فإن شركة كولومبيا ــ مثل يونيفرسال ويونايتد أرتيستس ــ لم تكـــن تملك سلسلة من دور العرض، لذلك تأثرت بدرجة أقل بالتغيرات فى الخمـــسينيات. وباعتبارها شركة على المستوى الأصغر، كانت أكثر مرونة لتتكيف حتى تتحـــرك تجاه نظام المنتج المستقل بقدر أكبر من السهولة. ومـــن خـــلال صـــناع الأفـــلام المستقلين فريد زينيمان وإيليا كازان وأوتوبريمنجر وسام ســـبيجيل وديفيـــد لـــين، أنتجت كولومبيا أفلاما نجحت على المستوى التجارى مثل " من هنا وإلى الأبـــد " (١٩٥٣) و " على رصيف الميناء " (١٩٥٤) و" تمرد كين " (١٩٥٤) و " الجـــسر فوق نهر كواى " (١٩٥٧)، واستمر هذه النجاح خلال الستينيات، حيث قـــام آبـــى شنايدر وليو جاف بخلافة هارى وجاك كون، ليصنعا فى عهـــدهما أفلامًـــا مثـــل "لورانس العرب " (١٩٦٢)، و" رجل لكل العصور " (١٩٦٦)، و" خمن من سوف يأتى للعشاء " (١٩٦٧)، و" إلى أستاذى مـــع الحـــب " (١٩٦٧)، و " مـــع ســـبق الإصرار " (١٩٦٧)، و" أوليفر! " (١٩٦٨)، و" فتاة مرحـــة " (١٩٦٨). كمـــا أن كولومبيا وجدت نجاحات فى أماكن غير متوقعة، بالإضافة إلى عملها مع صـــناع الأفلام المشهورين. ففى عام ١٩٦٩ قامت بعرض فيلم " الراكب " المتمهل " وذلك بتكلفة أقل من نصف مليون دولار، وصنعت نجوما من جاك نيكولسون ودينـــيس هوبر وبيتر فوندا. لقد كان الافتقار إلى نظام متكامـــل أفقيـــا وشـــديد الـــصرامة والاتساع يشكل عائقا لشركة كولومبيا خلال الثلاثينيات، لكنه أثبت أنـــه الطريـــق لصنع الملايين داخل النظام الجديد لهوليوود.

لقد تأكد ذلك مع شركة يونيفرسال التى كانت تحقق أرباحـــا هامـــشية فقـــط خلال العصر الذهبى فى الثلاثينيات والأربعينيات، فعندما بيعت الشركة فـــى عـــام ١٩٥٢ إلى شركة أسطوانات " ديكا "، بحث إدوارد مول عن صفقات مستقلة لكـــى يحاكى تلك الأفلام التى كانت شركة كولومبيا تصنعها، وهكذا قـــام بـــالتوقيع مـــع

جيمس ستيوارت وأنتونى مان لفيلم " وينشيستر ٧٣ " (١٩٥٠)، و "منحنى النهر" (١٩٥١)، بالإضافة إلى عقد صفقات واتفاقيات مع تايرون باور وجريجورى بيك وألان لاد، ولقد حققت شركة يونيفرسال نجاحا حتى إن شركة " وكالة المواهب " "إم. سى. إيه "، وتحت قيادة ليو وازرمان، قامت بشرائها، وخلفت منها شركة قوية فى هوليوود للإنتاج التليفزيونى، كما جذب وازرمان أيضا صناع أفلام موهوبين مثل ألفريد هيتشكوك وكلينت إيستوود وروبرت وايز وستيفين سبيلبيرج. وبالفعل قامت شركة يونيفرسال بصنع الفيلم شديد النجاح الذى أخرجه سبيلبيرج " الفك المفترس " (١٩٧٥) ليصل هذا الفيلم إلى قمة من قمم النجاح التجارى للشركة.

أما شركة يونايتد أرتستس فقد دخلت خلال الخمسينيات فى أكثر حالاتها سوءا بالمقارنة مع الشركات السينمائية الكبرى الأخرى، فقد قام المؤسسان شارلى شابلن ومارى بيكفورد وهما غارقان فى بحر من الخسائر ببيع الشركة لاتحاد شركات برئاسة اثنين من المحامين القادمين من عالم صناعات التسلية فى نيويورك، وهما آرثر كيم وروبرت بنجامين. لقد كان هذا هو التوقيت الملائم تماما لهذين المحامين لكى يسعيا إلى سينمائيين مستقلين مثل ستانلى كريمر وجون هيوستن وبيرت لانكستر وبيلى وايلدر وجون ستيرجيس وأوتو بريمينجر. وقام كيم وبنجامين بمعالجة الاضطراب المالى، وقاما بالدعاية، وأعطيا الحرية لتلك المواهب الإبداعية لكى تصنع الأفلام، واستطاعا أن يحققا الكثير من الأرباح من خلال ازدهار هذا الاتحاد الذى تولى الشركة خلال الستينيات ليكسبا الملايين عندما باعا الشركة إلى شركة " ترانس أمريكا " وبقيا لكى يديرا فرع يونايتد أرتيستس فيها.

أما الشركة الكبرى الوحيدة التى ازدهرت خلال تلك الفترة فكانت شركة والت ديزنى. لقد ظلت الشركة على هامش صناعة الفيلم منذ العشرينيات لتتخصص فى أفلام التحريك، ولكنها قامت فى عام ١٩٥٣ بتأسيس فرع التوزيع الخاص بها " بوينا فيستا "، ومن أجل تزويد هذه القناة الجديدة تعاقد ديزنى لصنع أفلام العائلات مثل " عشرون ألف فرسخ تحت الماء " (١٩٥٤) و "مارى بوبينز"

(١٩٦٤)، بالإضافة إلى الانتظام فى صنع (وإعادة عـرض) كلاسـيكيات مثـل " الأميرة البيضاء والأقزام السبعة " (١٩٣٨) و " بينوكيو " (١٩٤٠).

السلعة (الأفلام)

كان الشباب خلال فترة ازدهار الاهتمام بالأطفال من ناحية صناعات التسلية من بين القطاعات المهمة فى جمهور السينما خلال تلك الفتـرة، وبالتـالى كانـت رغباتهم تؤثر بشكل متزايد على أنواع الأفلام التى يتم عرضها. ومن أجل توسـيع تلك القاعدة من الجمهور قامت هوليوود بجعل معايير الرقابة أقل صـرامة، كمـا أعادت تنظيم هذه المعايير. وفى نوفمبر ١٩٦٨ أصبحت الولايات المتحـدة آخـر البلدان الغربية الكبرى التى تؤسس نوعًا من التصنيف الذى يعتمـد علـى عمـر المتفرج لمشاهدة الأفلام، لتصنع تصنيفات Gو PG و R و X.

إن النظام الاقتصادى الجديد لهوليوود لم يكن يعنى أنه قد تم الـتخلص مـن أسلوب السرد الكلاسيكى فى أفلامها. لقد تغيرت الأنماط، ودخل صناع جدد لأفلام داخل النظام، وتحركت هوليوود من نظام الأستوديو إلى الإنتاج المستقل، لكن شكل السرد فى الأفلام ظل قريبًا مما كان عليه دائمًا. لقد تناولت هوليوود موضـوعات أكثر جرأة، لكنها عالجتها بأسلوبها الكلاسيكى. لقد أصبح المخرج فى تلك الفتـرة يعامل باعتباره فنانًا وينال المديح؛ لأنه مركز العملية الإبداعية. وبوجه عـام فـإن صناع الأفلام والنجوم استطاعوا الحصول على سيطرة أكبر على أفلامهـم التـى كانوا يصنعونها. وعلى الرغم من ذلك فإن القاعدة الاقتصادية لصناعة السينما فـى هوليوود ظلت هى الإنتاج المنتظم فى أفلام النمط، والتى كان من السهل بيعها على نطاق واسع عبر أنحاء العالم.

ولم يغير التليفزيون الطريقة التى تقوم بها هوليوود بصنع الأفلام، سواء فى الجماليات أو القواعد المؤسسة لهذه الأفلام. وخلال الـستينيات. وبعـد أن أصـبح

واضحًا أن التليفزيون هو السوق الرئيسية للأفلام الروائية، فإن صناعة الأفلام اضطرت إلى أن تصبح أكثر بساطة من الناحية البصرية. إن مركز الكادر (سواء للشاشة العريضة أو المقياس للشاشة) أصبح هو البؤرة لكل عناصر السرد المهمة حتى يمكن رؤيتها عند ما تتم إذاعة الفيلم على شاشة التلفزيون. وهكذا فإن سينما هوليوود الكلاسيكية التى تم خلقها لكى تتيح تيارًا سرديًا بلا انقطاع تعلمت كيف تتكيف مع طريقة المشاهد المتقطعة فى رؤية التليفزيون، والفواصل الإعلانية خلال عرض الفيلم.

ولقد قام العديد من المخرجين بتأسيس شركاتهم الخاصة وإنتاج الأفلام من أجل التوزيع من خلال الشركات الكبرى، وأضافت النماذج الجديدة للإنتاج القادمة من أوروبا بعدًا لصناعة السينما فى هوليوود، على الأقل على هامش الصناعة. لقد تعلمت هوليوود واستوعبت واقتبست سينما الفن الأوروبية، لذلك غيرت من مظهر السينما الروائية الأمريكية، فأصبحت عناصر السرد فضفاضة على نحو أكثر، ومرتبطة ببعضها بشكل أكثر رقة، حتى إنه لم يكن ضروريًا أن تنتهى بتلك النهايات التقليدية الكاملة. كما أن القصص كانت تدور فى المواقع الطبيعية وتتعامل مع المشكلات المعاصرة (النفسية فى العادة) لشخصيات مضطربة مترددة وتشعر بالاغتراب. وبينما كانت الشخصيات فى سينما هوليوود الكلاسيكية يجب أن تكون شخصيات مستديرة متكاملة تتصرف بدوافع وسمات محددة وواضحة وقاطعة، فإن التأثير الأوروبى سمح بإمكانية وجود شخصيات مضطربة دون أهداف واضحة. وفى نفس الوقت فإن القواعد الصارمة والتوليف الذى يهدف إلى الاستمرارية أصبحت أكثر استرخاء مما سمح بقفزات سريعة فى السرد، أعطت مظهرًا جديدًا للأفلام الكوميدية ولمشاهد العنف.

وعلى الرغم من ذلك فإن البناء المؤسس لهوليوود لم يكن يسمح لصناع الأفلام بإرساء أسلوب مختلف تمامًا عن معتقدات التيار الرئيسى السائد فى هوليوود الكلاسيكية، فظلت استمرارية الزمان والمكان هى القوة الدافعة الرئيسية

فى الفيلم، دون أى خروج جذرى على المواصفات التقليدية للأنماط، خاصة فى الأفلام الكوميدية. وربما أتاحت السينما الأوروبية بدائل أعطت هوليوود وجهًا جديدًا، لكنها لم تهز على نحو جذرى أسس الشكل الهوليوودى الكلاسيكى.

كما أثبت عصر التليفزيون أنه عصر الانتقال، فقد زال نظام الأستوديو القديم ليحل محله نظام الإنتاج المستقل الأكثر مرونة، وتم استبدال الفنانين والمسئولين المخضرمين الذين كانوا ينتمون إلى عصر السينما الصامتة – وهكذا فإن مديرى الشركات القدامى الذين قادوا شركات هوليوود الكبرى طوال عقود كاملة لم يكونوا قادرين على التكيف مع متطلبات الحقبة الجديدة. وعلى الرغم من ذلك فإن العديد من المواهب العظيمة فى صناعة الأفلام، وأصحاب الخبرة الطويلة داخل الصناعة، قادوا هوليوود خلال تلك الفترة من التغيرات. وفى الحقيقة فإن جون فورد وهوارد هوكس وألفريد هيتشكوك، بالإضافة إلى فنانين آخرين، قاموا بصنع أفضل أعمالهم خلال السنوات الأولى من عصر التليفزيون.

مارلون براندو (١٩٢٤)

ولد مارلون براندو فى أوماها، بولاية نيبراسكا، حيث كان أبوه يعمل بائعًا لمعدات الزراعة على نحو ثرى، وكانت أمه نجمة فى " أوماها كوميونيتى بلاى هاوس "، وشجعته على التمثيل، لكن أباه كره فكرة العمل فى المسرح ليرسله إلى الأكاديمية العسكرية. غير أن براندو فصل منها ليتوجه إلى نيويورك حيث درس التمثيل على يد ستيلا آدلر وإيروين بيسكاتور، والتحق بأستوديو الممثل. وفى عام ١٩٤٧ انطلق فى برودواى فى دور ستانلى كوالسكى فى مسرحية " عربة اسمها الرغبة " من إخراج إيليا كازان. ولقد أكسبه مظهره البرى الذى ينضح منه العرق، وصوته العميق، شهرة كممثل مسرحى ذى موهبة خارقة، لكن على الرغم من تظاهره باحتقار التمثيل للسينما، فقد سارع بالتوقف عن التمثيل فى المسرح ليفضل العمل فى السينما فى المرحلة اللاحقة.

كان براندو واحدًا من أشهر تلاميذ مدرسة ستانسلافسكى فى التمثيل بطريقة المنهج، وتدرب على دوره السينمائى الأول فى دور الرجل المصاب بشلل فى النصف الأسفل من الجسم فى فيلم " الرجال " (١٩٥٠) لفريد زينيمان، وذلك بقضاء أسابيع على مقعد متحرك بين المحاربين القدماء المعوقين، وهو ما أكسبه أداء فائقًا فى دور يحتاج إلى إظهار الحساسية والعذاب اللذين يختفيان تحت مظهر القسوة. وفى فيلمه الثانى أعاد تمثيل دوره البارع فى " عربة اسمها الرغبة " (١٩٥١) من إخراج كازان مرة أخرى، وفى فيلم " فيفارزاباتا! " (١٩٥٢) أيضًا من إخراج كازان استطاع أن يقبض بإحكام على شخصية القائد الثورى، وبذلك فإنه جعل من نص شتاينبيك أكثر عمقاً. ولكى يبرهن على تنوع قدراته، ويرد على الأقاويل التى تهزأ بطريقته الخاصة فى التمثيل والنطق، تحول لأداء دور مارك أنتونى فى فيلم " يوليوس قيصر " (١٩٥٣) من إخراج مانكفيتش، وهو الدور الشكسبيرى الذى استحق إثارة إعجاب جيلجوود.

أما فيلم " المتوحش" (١٩٥٤) فكان فيلمًا قليل التكاليف حول عصابات الدراجات البخارية، لكن براندو جعل منه فيلمًا متميزًا حتى إن تلك الشخصية لراكب الدراجة البخارية بمعطفه الجلدى صنعت صورة أيقونية حددت ملامح جيل كامل: " ضد أى شيء تتمرد ياجونى؟ ". " ماذا تعتقد؟ ". وكان ثالث وآخر أفلامه لإيليا كازان هو فيلم " على رصيف الميناء " (١٩٥٤) الذى يصور أول أعمال براندو العظيمة التى تكشف عن شخصيات تتلذذ بتعذيب النفس، فى دور عامل حوض السفن الذى يسعى ويحاول ويتحايل لكى يعود إلى العمل، ويتحدى سلطة الرجال الذين يقومون بابتزازه.

وعند تلك النقطة كان لبراندو ستة أفلام، وترشح أربع مرات للأوسكار، ليتوج بجائزة عن فيلمه " على رصيف الميناء "، وليصبح النجم الأكثر شهرة وطلبًا فى هوليوود، على الرغم من أنه – وربما بسبب – تعمده لإظهار عدم امتثاله وملابسه الزرية فى القمصان بلا ياقات وسراويل " الجينز "، وبهجومه الدائم على كتاب الأعمدة الصحفية، وازدرائه لجهاز الدعاية داخل أستوديوهات هوليوود. لكن شخصية براندو كانت شخصية وسيمة (إن وجهه من المنظر الجانبى – البروفيل – يعكس الملامح الرومانية الجميلة لولا أنفه المكسور)، كما أن شخصيته تتمتع بالجاذبية والجرأة وخفة الظل، وبذلك نال الإعجاب باعتباره نجم الشاشة الأكثر تفوقًا فى فترة مابعد الحرب، الذى يجب أن يقوم أى قادم جديد إلى هذا العالم بأن يقيس نجاحه بالنسبة له، (وطبقًا لما يقوله روبرت رايان فإن براندو قد دمر جيلاً كاملاً من الممثلين)، لكن بعد سنوات ظهر جيل جديد من الممثلين مثل جيمس دين وبول ينومان وآل باتشينو وروبرت دى نيرو استطاعوا أن يجدوا لأنفسهم طريقًا ظهر فى ظله.

ومع فيلم " ديزيريه " (١٩٥٤)، وهو الدراما التاريخية التافهة التى اضطر لصنعها بأمر من شركة فوكس، لعب دور نابليون ليفقد للمرة الأولى بريقه ولمعانه. وتلت ذلك اختيارات مفترقة ومتفاوتة، مثل " رجال ودمى " (١٩٥٥)، وسبب له الضرر فى هذا الفيلم وجوده إلى جانب فرانك سيناترا بدماثته ورقته، ثم

فيلم " بيت الشاى فى قمر أغسطس " (١٩٥٦) حيث فشل فى تحقيق اللمسة الكوميدية. لكن فيلم " الأسود الصغار " (١٩٥٨) حقق تقدمًا على الرغم من أن براندو كان يصر على تحويل صورته كسوبرمان أشقر إلى شخصية مضادة للنازية وتتمتع بالفضائل. واصطدم براندو مع مانيانى فى فيلم " النوع الهارب "، ثم أعفى المخرجين كوبريك وباكينباه من العمل لكى يقوم بنفسه بإخراج أول أفلامه من نمط الويسترن " الرجال العور " (١٩٦١) لكى يحقق نتيجة متواضعة.

وتكرر الأمر نفسه فى فيلم " تمرد على السفينة باونتى " (١٩٦٢) مع كارول ريد الذى ترك المشروع، كما أن لويس ما يلستون – على الرغم من أنه تم الاحتفاظ باسمه فى العناوين – كان يجلس ويترك براندو يفعل مابدا له، وكان الإنجاز الوحيد لبراندو هو أداؤه لدوره البارع لشخصية المتغطرس فاتر الهمة بلكنته البريطانية. وكان أفضل أفلامه لبقية العقد هو فيلم هيوستون " انعكاسات فى العين الذهبية " (١٩٦٧)، وهو الميلودراما الصارخة التى استطاع هيوستون أن يتحكم فى مبالغاتها، ليقدم براندو تصويرًا للكبت العاطفى بطريقة شديدة التأثير يصعب على المرء أن يشاهدها فى أفلام أخرى.

وأسس براندو عودته مرة أخرى إلى النجومية فى فيلم "الأب الروحى" (١٩٧٢) ليقدم أداء رائعًا للسلطة الهائلة، وإن لم يكن يخلو من روح الهواية، وقد استحق عن هذا الفيلم ثانى جائزة أوسكار له لكنه رفضها لأسباب سياسية. أما فيلم " التانجو الأخير فى باريس " (١٩٧٣)، الذى يعالج قصة الجنس والحب مع ماريا شنايدر، فى غرفة مؤجرة جرداء، فقد كان تجربة ناجحة رغم مافيها من مخاطر، فى أدائه لدور الشخص المتوحش وإن كان يخفى تحت السطح نوعًا من الهشاشة. كما يظهر فى فيلم الويسترن الذى أخرجه آرثر بين " انقطاع ميسورى " (١٩٧٦) فى شخصية الرجل السادى، ليجىء بعد ذلك دوره الرائع وأداؤه البارع فى شخصية كيرتس فى فيلم " نهاية العالم الآن " (١٩٧٩)، وهو الدور الذى يهدد بشكل خطير توازن العمل الملحمى لكوبولا.

إن براندو لم يخف أبدًا رأيه حول صناعة الأفلام: " إنه عمل سخيف وممل وطفولى "، وقد كرر دائمًا إعلان اعتزاله، لكنه لا يزال يعاود الظهور فـــى أدوار مساعدة، لكن معظم هذه الأدوار الأخيرة يمكن أن ينساها المتفرج. وعلـــى الـــرغم من ذلك فإن أدواره الأولى التى فجرت طاقته الإبداعية وحضوره، من النـــادر أن يساويها أداء آخر على الشاشة. ولا يزال يحتل مكانته بين الممثلـــين العظـــام فـــى السينما.

" **فيليب كيمب** "

من أفلامه:

"عربة اسمها الرغبة" (١٩٥١)، "فيفا زاباتا" (١٩٥٢)، "يوليوس قيصر" (١٩٥٣)، "المتوحش" (١٩٥٤)، "على رصيف الميناء" (١٩٥٤)، "رجال ودمى" (١٩٥٥)، "الأسود الصغار" (١٩٥٨)، "النوع الهارب" (١٩٦٠)، "الرجال العور" (١٩٦١) الذى قام أيضًا بإخراجه، "ثورة على السفينة باونتى" (١٩٦٢)، "الأمريكى القبيح" (١٩٦٣)، "انعكاسات فى العين الذهبية" (١٩٦٧)، "احرق!" (١٩٧٠)، "الأب الروحى" (١٩٧٢)، " التانجو الأخير فى باريس" (١٩٧٣)، "انقطاع ميسورى" (١٩٧٦)، " سوبرمان" (١٩٧٨)، "نهاية العالم الآن" (١٩٧٩).

جون هيوستون (١٩٠٦ – ١٩٨٧)

ولد جون هيوستون في نيفـادا بولايـة ميـسوري، وكـان ابنًـا للممثـل والترهيوستون والصحفية ريا جور وبعد انفصال أبويه قضى طفولته متنقلاً بينهما، وأخذته الصعلكة في مرحلة الشباب إلى عالم الملاكمة والصحافة وفترة قصيرة في سلاح الفرسان المكسيكي، ليستقر أخيرًا في وظيفة شبه مستقرة فـي عـام ١٩٣٧ ككاتب سيناريو في شركة إخوان وارنر، حيث تتضمن الأفلام التي شـارك فيهـا أفلامًا مهمة وناجحة مثل "جيزيبل" (١٩٣٧) و"يواريز" (١٩٣٧) و"الرقيب يورك " (١٩٤١) و "جبال سييرا العالية " (١٩٤١)، لكنه كان يشتاق إلى الإخـراج، ولأن الشركة كانت راضية عن عمله، فقد قررت أن تعطيه الفرصة في "فيلم صغير".

وكان فيلم "الصقر المالطي" (١٩٤١) المقتبس عن الرواية البوليـسية مـن تأليف داشيل هاميت قد تم تصويره بأسلوب رقيق هادئ، وبطـاقم تمثيـل شـديد الإتقان، حتى إن الفيلم قوبل باعتباره فيلمًا كلاسيكيًا، حيث إنه شديد الوفاء لروايـة هاميت في نفس الوقت الذي يفصح عن إعجاب هيوستون بالشخـصيات الواقعـة تحت الضغط، (وهذا الفيلم – مع فيلم " جبال سييرا العالية " ساعدا في بلورة القناع الفني لبوجارت). وفي عام ١٩٤٢ التحق هيوستون بشركة سيجنال، وصنع ثلاثـة أفلام تسجيلية كانت كلها أفلامًا قوية ومباشرة وبسيطة وخالية من الطنطنة الوطنية، وهي أفلام " تقرير من اللوتيانز " (١٩٤٣)، و" موقعة سـان بييتـرو " (١٩٤٤)، و"لتترك الضوء يسطع" (١٩٤٥)، الذي يدور حول الجنود المعوقين بسبب النـدوب النفسية للحرب، وهو الفيلم الذي جعل القسم الحربي يمنع عرضـه لمـدة خمـسة وثلاثين عامًا.

وكان أول أفلام هيوستون في فترة مابعد الحرب هو " كنز سييرا مـادري " (١٩٤٨)، الذي يصور على نحو دقيق موضوعه المفضل، وهـو رحلـة البحـث الحثيث التي تؤدي في النهاية إلى كارثة. وكان الناقد جيمس أجي أكثر مناصـريه

الدائمين، وهو الذى أطلق على هذا الفيلم : " واحد من أكثر الأفلام حيأة وجمالاً من الناحية البصرية "، إن هناك تدفقًا رائعًا لنسمة الهواء والضوء والحيوى والحرية خلال كل لقطة. ثم جاء فيلم " من المقام البطىء " (١٩٤٨)، وهو فيلم على النقيض يدور حول الخوف من الأماكن المغلقة والمليئة بالضباب، ويعتبر دراسة أخرى عن العلاقات التى تعانى من الضغوط، لكن الفيلم ينوء بالنزعة المسرحية فى أصوله (فهو مقتبس عن دراما شعرية لماكسويل أندرسون) على الرغم من الأداء الرائع لكل من بوجارت وبوكول وإدوارد جى روبنسون. ومع فيلم " غابة الأسفلت " (١٩٥٠) وضع هيوستون القالب الذى سوف يتبعه كل فيلم من هذا النمط، فالفيلم يقدم الجريمة باعتبارها مهنة مثل كل المهن الأخرى (أو نشاطًا إنسانيًا مختلفًا كأنه الكتابة باليد اليسرى)، ويتأمل بتعاطف هادئ تلك المجموعة من الجماعات المحكوم عليها أن تعيش فى هذا الجو الكئيب. كما تظهر نزعته التشاؤمية فى فيلم " الملكة الإفريقية " (١٩٥١)، حيث ينجح جوابو الآفاق للمرة الأولى فى أفلامه فى مسعاهم ورحلة بحثهم. إن فيلمى " غابة الأسفلت " و" الملكة الأفريقية " يفصحان عن نزعة هيوستون للتدقيق فى اختيار الممثلين، فليس هناك فى " غابة الأسفلت " أى نجم، كما أنه يضع بوجارت فى تزاوج رائع مع كاترين هيبورن فى " الملكة الإفريقية ".

وبعد ذلك، خرجت الحياة الفنية لهيوستون عن طريقها المعتاد، فأصبح مخرجًا متفاوت الجودة، بل إن بعض أفلامه تتحول إلى نكات شخصية تهكمية مثل " اهزم الشيطان " (١٩٥٣) و " قائمة أدريان ميسينجر " (١٩٦٣). لكن نزعة المبالغة فى الجدية فى تلك الفترة أفسدت أكثر مشروعاته تدفقًا فى المشاعر، مثل المحاولات الطموحة للعمل الذى لم يكن ممكنًا تحقيقه فى السينما " موبى ديك " (١٩٥٦) و " فرويد " (١٩٦٢). وكان حبه للفنون البصرية مساعدًا له لأن يبحث عن الجماليات فى أفلامه، مثل لوحات تولوز لوتريك فى فيلم " مولان روج " (١٩٥٢) أو فن المطبوعات اليابانية فى فيلم " الهمجى وفتاة الجيشا " (١٩٥٨) لكن ذلك يبدو أحيانًا كمجرد محاولات لتعويض نقص أو ضعف السيناريوهات.

وتحسنت الأمور فى الستينيات مع فيلم " أمر لايمكـن غفرانـه " ١٩٦٠)، وكان أول أفلامه من نمط الويسترن، وفيلم "غير المتوائمين" (١٩٦١) وهـو فـيلم ويسترن يدور في أجواء معاصرة. وكانت موهبته فى إضافة مادة ميلودراميـة أو نشرها فى أرجاء فيلمه قد ساعدته فى تحويل مسرحية تينيـسى ويليـامز " ليلـة السحلية " (١٩٦٤) للشاشة، وهو ماحدث أيضًا فى فيلم " انعكاسـات فـى العـين الذهبية " (١٩٦٧) المقتبس عن كارسون ماكلرز.

وبعد الفترة التى كان ينال فيها مديح الناقد أجي، فإن سمعة هيوستون النقدية هبطت، وقام الناقد أندرو ساريس بتلخيص أعماله متهمًـا إيـاه بتهمـة " تفاهـة متوسطى الثقافة " و " التكنيك المراوغ " و " عرض مادته دون توضيح شخـصيته ". لكن البندول عاد مرة أخرى بهيوستون إلى النجاح النقدى، مع فيلم " مدينة بدينة " (١٩٧٢)، وهو دراسة عن الملاكمين الهواة الذين يعملون من أجل المال، وهـو الفيلم الذى يتمتع بقدرة فائقة على التعاطف مع الشخصيات.

وعاد هيوستون لصنع أعمال كبيرة مع فيلم " الرجل الذى سوف يصبح ملكًا " (١٩٧٥)، وهو الفيلم الناعم الذى يمتد بحكاية كيبليـنج الخرافيـة حـول أوهـام المغامرة والإمبراطورية. كما أن أوهام تضليل الذات تظهر فـى فـيلم " سـلالة الحكماء " (١٩٧٩)، وهو حكاية رمزية كوميدية متشائمة حول الخطيئة والخلاص تدور فى جورجيا، وتم تصويره بنكهة ساخرة للعبث الذى تعيش فيه الشخـصيات. وعند تلك الفترة عاد النقاد لمديح هيوستون مرة أخرى، حتى إن ساريس اسـتنكر موقفه السابق " إننى كنت دائمًا أقلل من قدر هيوستون فى قدرته الهائلة علـى أن يمسك بالتجربة الإنسانية التى تعانى من العبثية والفشل ". لكن هيوستون بدوره لـم يتخل عن مغامراته فى صنع الأفلام، فقد تبع فيلم " سلالة الحكماء " بفيلميه التافهين " فوبيا " و" الهروب إلى النصر " وكلاهما فى عام ١٩٨١.

وكان فيلماه الأخيران- على الرغم مـن ذلـك- تحقيقًـا لأفـضل مالـدى هيوستون، ففى الكوميديا التهريجية القاسية " شرف بريزى " (١٩٨٥) يقدم بـشكل مرح عالم المافيا (كما أطلق ابنته أنجليكا هيوستون إلى النجوميـة). وفـى فـيلم "

الموتى (١٩٨٧)، وهو آخر أفلامه، وربما كان أكثرها إتقانًا فى مجال الاقتباس الأدبى، يعالج قصته جويس القصيرة بحب ومرح وحزن هادئ وهو يتغنى بجمال الحياة وزوالها.

" **فيليب كيمب** "

من أفلامه:

"الصقر المالطى" (١٩٤١)، " موقعه سان بييترو" (١٩٤٤)، " كنز سييرا مادرى " (١٩٤٨)، " من المقام البطئ " (١٩٤٨)، " غابة الأسفلت " (١٩٥٠)، "الملكة الأفريقية " (١٩٥١)، " موبى ديك " (١٩٥٦)، " أمر لايمكن غفرانه "(١٩٦٠)، " غير المتوائمين " (١٩٦١)، " فرويد " (١٩٦٢)، " انعكاسات فى العين الذهبية " (١٩٦٧)، " المدينة البدنية " (١٩٧٢)، " الرجل الذى سوف يصبح ملكًا " (١٩٧٥) " سلالة الحكماء " (١٩٧٩)، " شرف بريزى " (١٩٨٥)، " الموتى " (١٩٨٧).

المستقلون والمختلفون

بقلم : جيوفرى نوويل سميث

كان نظام الأستوديو فى هوليوود يلقى الإعجاب كثيرًا فى الخارج، بسبب كفاءته وجودة إنتاجه وقدرته على أن يوائم بين العرض والطلب ولقد بذلت صناعات السينما القومية فى البلدان الأخرى جهدًا كبيرًا لكى تقلد نظام هوليوود على أمل الحصول على القوة والقدرة على المنافسة من خلال تنظيم صناعى محكم، وأشكال من التحكم فى السوق. ومنذ أواخر الأربعينيات – على الرغم من ذلك– فإن البناء المعقد الذى تم تطويره خلال العشرينيات والثلاثينيات كان قد بدأ فى التداعى. لقد كان ذلك ظاهرة عالمية على الرغم من أن الأسباب لم تكن هى ذاتها فى كل مكان، ففى ألمانيا وإيطاليا على سبيل المثال كان ذلك ناتجًا عن الأبنية التى تقوم الدولة بالتحكم فيها خلال الفترة الفاشية، أما فى الهند فقد حدث ذلك كأحد النتائج العديدة للاستقلال وبداية ظهور الطبقة المغامرة الاقتصادية الجديدة. وفى أمريكا ذاتها كانت الأسباب معقدة، فإن أحد أعمدة النظام، وهو التكامل الرأسى فى الإنتاج والتوزيع والعرض، الذى كان يتيح رابطة حيوية بين العرض والطلب، كان قد قضى عليه بالتشريع ضد الاحتكار الذى أكده الحكم فى قضية باراماونت فى عام ١٩٤٨. ومن جانب الطلب كانت أعداد الجمهور المرتادين لدور العرض تتناقص، بينما فى الجانب الآخر فى الإنتاج كانت الآليات الناعمة لتسخير المواهب الإبداعية لإنتاج مايريده الجمهور تُظهر الدلائل على أنها لم تعد قادرة على الاستمرار؛ لأن الفنانين على كل المستويات قد تمردوا ضد اعتبارهم مجرد تروس فى آلة الأستوديو.

وحتى لو كانت الأسباب مختلفة، فقد أدت إلى نفس النتائج: تغيير نمط الإنتاج، وقدر أكبر من استقلالية صناع الأفلام عن – أو داخل – النظام الذى كان يغذيهم ويحدد دورهم ويقيدهم فى وقت واحد. ولم يكن ذلك الأمر واضحًا فقط فى تلك الحالات التى يتم الاستشهاد بها كثيرًا، مثل إيطاليا حيث ظهرت الواقعية الجديدة وما تفرع عنها، ولكن حتى فى بريطانيا حيث أخذ جيه. آرثر رانك خطوة جريئة لتطوير الإنتاج إلى وحدات مستقلة، وفى هوليوود نفسها.

لقد كان نظام الإنتاج الكلاسيكى فى هوليوود، بقدر ماينال من المنافسة والسخرية فى آن واحد، وبقدرته على استغلال كل طاقات العاملين والفنيين، كان قد صنع خلال الثلاثينيات نتائج مهمة على الجانبين الإبداعى والصناعى. فقد كانت تتم مواجهة المواهب الإبداعية الفردية أحيانًا بنوع من القمع، لكنها قد تنال أيضًا التشجيع كما تشهد على ذلك الحياة الفنية للعديد من الفنانين العظام. ولقد ازدهرت الكوميديا على نحو خاص فى ظل نظام الأستوديو، ليس فقط فى هوليوود، ولكن فى البلدان الأخرى أيضًا.

لقد تم الإقرار دائمًا بواسطة الشركات المنتجة أن الكوميديا لا يمكن أن يتم إنتاجها بواسطة إصدار الأوامر، لكن الكوميديا أيضًا تزدهر من خلال " التوليفة "، والعثور على توليفة ناجحة والحفاظ عليها كان هو بالضبط أكثر ما يجيده نظام الأستوديو. وفى السنوات الأولى من حياة السينما الناطقة كان لدى باراماونت على نحو خاص مجموعة ثابتة من نجوم الكوميديا القادمين من عالم المسرح والفودفيل، مثل الإخوان ماركس وماى ويست ودابليو. سى. فيلدز، كما قامت الشركة بتغذية وتنمية مواهبهم المختلفة. وكانت شركة باراماونت هى التى شهدت قيام الإخوان ماركس بصنع مايتفق عليه باعتباره أفضل أفلامهم على الإطلاق وأكثرها جموحًا، والتى وصلت إلى الذروة فى فيلم " شوربة البط " (١٩٣٣) من إخراج ليو ماكارى، وهو مالفت نظر إيرفينج تولبيرج فى شركة مترو جولدوين ماير لكى تحقق الشركة نجاحًا معهم بفيلم " ليلة فى الأوبرا " (١٩٣٥) من إخراج سام وود، لكن الكوميديا عندهم أصبحت بعدها أكثر وداعة ولطفًا. وكانت شركة باراماونت أيضًا بعد عقد كامل هى التى شهدت قيام الكاتب المسرحى والسينمائى بريستون ستيرجيس بالتحول إلى إخراج سيناريوهاته الخاصة، ليبدأ بفيلم " ماكجينتى العظيم" (١٩٤٠)، ليترك الأستوديو بعدها ويصبح منتجًا لأفلامه تحت حماية مليونير صناعة الطائرات هوارد هيوز، وهو ماجعل حياة ستيرجيس الفنية تبدأ فى الانحدار.

كما أتاح نظام الأستوديو جوًا ملائمًا لنمو العديد من الأنماط الأخرى التي تعتمد على التوليفات، مثل نمط الويسترن أو فيلم الرعب، لكن نظام الأستوديو كان مترددًا أمام الأفلام التي تبحث عن الابتعاد عن التوليفة، والتي كان ينظر إليها باعتبارها تتضمن المخاطرة في السوق. لقد كان نظام العمل الصارم فيها يقاوم تلك الأفلام التي يصر فيها الكاتب أو المخرج (أيًا كانت الأسباب) على درجة عالية من السيطرة الإبداعية التي تتجاوز الحدود الفاصلة بين التخصصات. لقد كان الكتاب والمخرجون أصحاب الفطنة يستطيعون أحيانًا أن يراوغوا حول تلك القيود الصارمة، بأن يصبحوا منتجين لأفلامهم، وعلى سبيل المثال فإن هوارد هوكس أخرج عدة أفلام لمنتجين مستقلين مثل صامويل جولدوين أو ديفيد أوه. سيلزنيك، ولكن فيما عدا ذلك قام بإنتاج معظم أفلامه منذ فيلم " سمكة القرش المتوحشة " (١٩٣٢)، لذلك تمتع بدرجة من التحكم الإبداعي الذي كان ينكره نظام الأستوديو على العديد من المخرجين الذين يتعاقد معهم.

قيود نظام الأستوديو تصبح أقل صرامة

خلال الأربعينيات كان هناك اتجاه لجعل القيود التي تربط نظام الأستوديو أقل صرامة. فقد وجد المنتجون والمخرجون والكتاب والممثلون أن العمل داخل سياق الأستوديو قد أصبح أكثر إزعاجًا، كما أن إدارات الشركات وجدت من جانبها أن الأمر أصبح أكثر صعوبة في ممارسة السيطرة الكاملة والناعمة التي ميزت النظام خلال فترة ذروته. لقد اتسعت الهوة في ذلك الصدع داخل النظام، فبينما كانت الأستوديوهات تناضل لكي تجد توليفات جديدة يمكن من خلالها الحفاظ على الجمهور الذي كان يتضاءل عامًا بعد الآخر، فإن السينما الأمريكية بدأت في التغيير شيئًا فشيئًا. وهكذا فإن الأفلام المصنوعة جيدًا والمنتجة بطريقة آلية، وعلى الرغم من أن عددها كان مايزال هو الأكبر، بدت أقل أهمية عندما ظهر المخرجون الجدد بأساليب أكثر بدائية، لكنها كانت أساليب مميزة.

كما أن الخمسينيات تعتبر هى العقد العظيم لسينما " المؤلف "، والنقاد الفرنسيين على نحو خاص يرون فى أعمال مخرجين مثل أورسون ويلز وأوتو بربمينجر ونيكولاس راى وسام فولر ودوجلاس سيرك، والعديد الذين ظهروا أو عاودوا الظهور خلال ذلك العقد، سمات من حضور المؤلف الذى كان من الصعب العثور عليه فى مخرجى الجيل السابق إلا فى عدد محدود جدًا منهم، مثل أفلام جون فورد وهوارد هوكس اللذين ظهرا كمؤلفين بالمعنى الحقيقى لأفلامهما التى قاما بإخراجها، لكن المخرجين الأقل أهمية فى عالم هوليوود كانت لهم فرصة أقل فى التعبير عن الذات. وفى الحقيقة فإن المخرجين الجدد لم يتمتعوا بقدر كبير من الحرية الإبداعية، وعندما حاولوا أن يمارسوا حرية أكبر مما أعطيت لهم، فإن النظام كان يحاول عقابهم. لكن كونهم قادرين على أن يخوضوا مخاطرتهم بأنفسهم أيًا كانت النتائج كان علامة واضحة على أن الزمن قد تغير.

لكن ليس كل المخرجين الذين ينظر إليهم اليوم باعتبارهم مؤلفين كانت لهم نفس العلاقة مع نظام الأستديو، فالبعض منهم مثل ويلز لم يكن ممكنا احتواؤه، وبعد العديد من المناوشات مع النظام، انتهى للعمل خارج النظام تماما. كما أن مخرجين آخرين مثل بريمينجر ساروا فى الطريق التقليدى لكى يشقوا لأنفسهم مكانا كمنتجين ومخرجين. إن المخرج جوزيف لوى المشهور الآن بتعاونه فى الفترة اللاحقة مع الكاتب المسرحى هارولد بنتر صنع معظم أفلامه الهوليوودية الأولى كمخرج من خلال عقد مقابل أجر قليل، ولمساته داخل النظام لها علاقة بالمسائل السياسية أكثر من كونها ذات علاقة بطموحاته الفنية. أما فولر فقد ازدهر كصانع لأفلام الحركة قليلة التكاليف التى كتبها وأخرجها، وكان فى العادة يقوم بإنتاجها بنفسه ليستغل الحركة التى جاءت من كونه لا يحمل مسئولية كبيرة فى إنفاقه أموال كثيرة للأستديو.

إن التنوع المتزايد داخل نظام الإنتاج كان يدل عليه مولد شركات الإنتاج المستقلة، حيث ينال الفنانون المبدعون درجة كبيرة من التحكم فى أعمالهم. ولقد ظهر العديد من هذه الشركات فى أواسط الأربعينيات، وعلى الرغم من صعودها

فإنه تم كبح جماحها فى عام ١٩٤٦ بالتشريعات الضريبية غير المواتية، لكن القوة الدافعة لمولد هذه الشركات لم يكن ممكنا وقفها. لقد كان هناك مخرجون مستقلون عظام خلال الثلاثينيات والأربعينيات مثل صامويل جولدوين وديفيد أوه. سليزنيك، لكن هؤلاء أفسحوا الطريق خلال الخمسينيات لعمليات أقل طموحا. وكانت هناك تغيرات داخل الأستديوهات أيضا، فقد تفاوض المنتجون التنفيذيون لكى يحصلوا على مواقع باعتبارهم " مستقلين من الباطن " لينالوا حرية أكبر للمناورة، أكثر مما كانوا يتمتعون به فى ظل الأشكال السابقة للتعاقد.

وبالإضافة إلى المخرجين فإن العديد من الممثلين الكبار خلال تلك الفترة أنشأوا شركات الإنتاج بالتعاون مع المنتجين المحترفين خارج نظام الأستديو، وبينما كانوا يفعلون ذلك فى العادة لكى يزيدوا من قوتهم التفاوضية مع الأستوديو، فإن الممثلين المنتجين كانوا أداة مساعدة للمخرجين والكتاب. ومن أشهر الشركات التى قام بتأسيسها منتج ومخرج هى الشركة التى قام بإنشائها الممثل بيرت لانكستر مع المنتج هارولد هيشت (الذى لحق به فيما بعد جيمس هيل). وعلى الرغم من أن شركة " هيشت هيل لانكستر " كانت فى جانب منها أداة لخلق أدوار النجومية لبيرت لانكستر نفسه، فإنها ساعدت على ظهور مخرجين جدد جاءوا من عالم المسرح والتليفزيون إلى سينما هوليوود.

ولعل أكثر الشخصيات تميزا فى مجال الإنتاج المستقل خلال الخمسينيات كان جون هاوسمان الذى شارك مع ويلز فى تأسيس شركة " مسرح ميركيرى "، ولعب دورا مهما فى إنتاج " المواطن كين "، وبعد عودته إلى هوليوود من الخدمة العسكرية فى الحرب، قام بإنتاج أفلام للمخرج ماكس أوفولس " خطاب من امرأة مجهولة " (١٩٤٨)، ولنيكولاس راى " إنهم يعيشون خلال الليل " (١٩٤٨) و"على أساس خطير " (١٩٥٢)، وفريتز لانج " أسطول القمر " (١٩٥٥)، وجون فرانكنهايمر " كل شيء يسقط " (١٩٦٢). وخلال فترة عمل متقطعة من الباطن مع شركة مترو جولدوين ماير فى الخمسينيات، كان مسئولا عن إعادة توجيه الحياة الفنية لفينسيسنت مينيللى الذى كان معروفا كمخرج للأفلام الموسيقية، فعلى الرغم

من أن مينيللى استمر فى صنع الأفلام الموسيقية لوحدة آرثر فريد فى شركة مترو جولدوين مايرفى بداية الخمسينيات، فإن تأثير هاوسمان ساعده على أن يشق طريقا جديدا بأفلام تأملية حول صناعة السينما مثل " الشرير والجميلة " (١٩٥٢) و"أسبوعان فى مدينة أخرى " (١٩٦٢)، بالإضافة إلى الدراما الفرويدية المعقدة "بيت العنكبوت" (١٩٥٥)، والفيلم المتميز عن سيرة حياة فان جوخ " شهوة الحياة" (١٩٥٦).

ثلاثة "مؤلفين" فى عالم الإخراج

إن قصة فيلم "إنهم يعيشون خلال الليل" من الأمثلة المهمة على الطريقة التى بدأ بها النظام فى الانفتاح فى فترة ما بعد الحرب، فإن مخرجه نيكولاس راى ــ مثل ويلز ولوزى ــ كانت له خلفية فى المسرح الراديكالى فى نيويورك، وقد عمل مع هاوسمان فى المسرح والإذاعة قبل وخلال الحرب. وقام هاوسمان بإنتاج هذا الفيلم لشركة " آر.كيه.أوه " فى عام ١٩٤٨، لكن لم يتم عرضه إلا بعد عام، وقامت الشركة بالموافقة على عرضه بسبب الاهتمام النقدى الذى خلقه الفيلم على جانبى الأطلنطى (فى أمريكا وأوروبا) أكثر من اهتمام الشركة بالثقة فى الفيلم نفسه. وخلال الخمسينيات استمر راى فى صنع عدد من أنماط الأفلام المتميزة وغير التقليدية، وخاصة أفلام الجريمة والويسترن، وتميزت هذه الأفلام ليس فقط بسبب التدفق البصرى ولكن أيضا بسبب حدة تصوير الشخصيات ورفضها الامتثال للروح الجماعية. ولقد وصل راى إلى ذروة نجاحه وشهرته بإخراجه لجيمس دين فى دور المراهق المعذب فى فيلم " متمرد بلا قضية " (١٩٥٥)، لكن هناك فيلمين قبل هذا الفيلم وبعده : فيلم الويسترن " جونى جيتار " (١٩٥٤) وفيلم الميلودراما العائلية " أكبر من الحياة " (١٩٥٦)، وهما الفيلمان اللذان يمثلان فى العديد من الوجوه تناوله القاسى لأزمات الذكورة وسيطرة العنف على الحياة الأمريكية. كما أظهر راى أيضا قدرة متميزة على الاستخدام البارع للشاشة العريضة حين استخدمها لأفلام الدراما العاطفية بالإضافة إلى الأفلام ذات المجال الأكثر اتساعا.

وبسبب مهاراته العالية فى استخدام الميزانسين، حصل على الفرصة لإخراج الملحمة المقتبسة عن الكتاب المقدس " ملك الملوك " (١٩٦١)، بالإضافة إلى الفيلم التاريخى المبهر " ٥٥ يوما فى بكين " (١٩٦٢)، لكن موهبته المتميزة – وربما كان ذلك حتميا ـــ أصبحت أقل تركيزا. وعلى الرغم من المعجبين المتحمسين (على سبيل المثال : المجلة البريطانية " موفى") الذين استمروا فى رؤية علامات التميز الفردى فى أعماله، فإن راى نفسه عانى من أزمة عميقة فى الثقة بالنفس وتوقف عن صنع الأفلام الروائية تماما، ليعود إلى الظهور مرة أخرى كممثل عندما تمت دعوته ليأخذ دورا فى فيلم فيم فيندرز " الصديق الأمريكى " (١٩٧٦).

ولعل من أهم السمات فى أفلام راى، سواء تلك التى قدمها داخل النظام أو خارجه، كانت قوة نقده للحياة الأمريكية، لكن الأكثر أهمية هو أن هذه الأفلام التى كانت تظهر انتقادا للعديد من أوجه المجتمع الأمريكى قد تم صنعها خلال الثلاثينيات، فإنها كانت تنضح بجو عام من التفاؤل طويل الأمد، والإحساس بأن الأخطاء ليست إلا أخطاء سطحية ويمكن إصلاحها، وكانت السيناريوهات الراديكالية يتم ترويضها إلا فى بعض الاستثناءات مع فريتز لانج وإيريك فون ستروهايم، ومخرجين قلائل كانوا يستطيعون أن يقدموا رؤية مختلفة عن الروح السائدة.

وكان دوجلاس سيرك مخرجا آخر يتمتع برؤية تشاؤمية عميقة تجاه المجتمع الأمريكى. وتحت اسم ديتليف سيرك تمتع بحياة فنية ناجحة فى ألمانيا، فى البداية فى المسرح ثم فى السينما، قبل أن يهاجر فى عام ١٩٣٧. وفى هوليوود لم يجد فى البداية منفذاً ولو ضئيلاً لنزعته الراديكالية السياسية ولإحساسه الأسلوبى الرقيق، لكنه وجد مكانا لدى شركة يونيفرسال لصنع الأفلام قليلة التكاليف من مختلف الأنماط، وفى الخمسينيات أصبح تحت إدارة المنتج روس هانتر الذى كان متخصصا فى صنع الميلودراما العاطفية على نحو آلى، وفى ظل تلك الظروف غير المواتية تعلم كيف يقوم باستغلال القواعد الأساسية للنمط التى لا يمكن تصديقها بقدر من التورية الساخرة التى جعلت أفلامه مفتوحة لقراءات عديدة ومتصارعة. ومع ذلك فإن أفضل أفلامه فى تلك الفترة كانت تلك التى لا تحتوى

على تورية ساخرة كحيلة للخروج عن طقوس النمط، مثل فيلم " ملائكة فقدوا البريق " (١٩٥٨) و " مكتوب على الريح " (١٩٥٩). ومما له مغزاه أن هذين الفيلمين لم يقم بإنتاجهما روس هانتر، وإنما ألبرت زوجسميث الذى كان قد أشرف فى فترة سابقة على فيلم أورسون ويلز الوحيد الذى قامت الشركة بإنتاجه فى الخمسينيات " لمسة الشر ".

وللوهلة الأولى فإن أفلام الويسترن التى أخرجها باد بوتشر تبدو مثل معظم الإنتاج الكلاسيكى خلال حقبة الأستوديو، وهى الأفلام التى يتم صنعها وفقا للتوليفة التى تعيد تصنيع التيمات التى تدور حول الشعور بالوحدة والانتقام. لكن اتساق هذه الأفلام يجعلها بعيدة عن كونها آلية أو تتبع توليفات جاهزة، وهو ما ينبع فى جانب كبير منه من المخيلة الإبداعية لمخرجه، والظروف الملائمة التى كان يستطيع العمل من خلالها. لقد كان فيلم بوتيشر الأول من حلقات أواخر الخمسينيات عن الويسترن من بطولة راندولف سكوت، وهو فيلم " سبعة رجال من الآن "(١٩٥٦)، وكان فى الحقيقة من إنتاج شركة جون وين " باد جاك " من أجل شركة وارنر، أما بقية أفلام السلسلة فقد تم صنعها لشركة كولومبيا عن طريق الشركة التى أسسها سكوت والمنتج هارى جو براون، والمعروفة فى البداية باسم " سكوت ــ براون " ثم عرفت باسم " رانون ". وفى ظل هذا البناء الإنتاجى، وبالاستخدام المنتظم لكل من بيرت كيندى أو تشارلز لانج ككتاب سيناريو، كان بوتيشر قادرا على أن يكرس نفسه تماما لصنع الأفلام التى تقوم باستغلال كل إمكانيات الملامح الخشنة لسكوت وقدرته على التحكم فى الأداء من أجل اكتشاف التيمات المحورية فى نمط الويسترن. إن هذه الأفلام تتمتع بالرشاقة فى الميزانسين، بالإضافة إلى احتوائها على تعليق اجتماعى عميق، فهى مثل أفلام جون فورد تدور حول القيم التى يقدمها نمط الويسترن وأسطورة " الغرب الأمريكى ".

وعلى الرغم من اختلاف أفلام راى وسيرك وبوتيشر، فإنها تشترك ــ مع الأفلام الأخرى التى قد تخضع لنظرية " سينما المؤلف " فى تلك الفترة ــ فى بعض السمات، فهى تجسد ردود الفعل للتغيرات فى نظام الأستوديو الذى أصبح

أقل سطوة وأكثر مرونة وأقل خضوعا للتوليفات الجاهزة، كما أن هذه الأفلام تكشف عن الموهبة الفردية لمخرجيها، وهى المواهب التى لم يكن لها أن تزدهر لو لم يفتح نظام الإنتاج نفسه لكى يجد لهذه المواهب مكانا للتعبير عن نفسها.

نحو الستينيات

بعد عام ١٩٦٠ استمر انفتاح نظام الإنتاج، ودخل جيل جديد من المخرجين إلى السينما فى تلك الفترة، تمتعوا بحرية أكبر من الفترات السابقة، (على الرغم من أنهم تمتعوا بضمان أقل فى العمل مما تمتع به المخرجون الذين كانوا يعملون بنظام العقود بالأسلوب القديم). وأصبح المنتجون والأستديوهات فى حاجة إلى الانفتاح على التجريب عندما بدأوا فى فقد الثقة فى التوليفات القديمة وفى قدرتها على أن تحقق نجاحا مع الجمهور الذى انقسم إلى شرائح مختلفة، والذى يرغب فى الذهاب إلى السينما مفضلاً إياها على الأشكال الأخرى للتسلية.

وشهدت الستينيات صرامة أقل فى الحفاظ على تصنيفات فيلم النمط، كما شهدت ميلاً لاتجاه التأمل الذاتى وتلاعبا بمواضعات النمط. وإذا كانت أفلام الويسترن النموذجية خلال الخمسينيات هى أفلام بوتيشر أو أنتونى مان، مثل فيلم " منحنى النهر (١٩٥١) و" الرجل من لارامى " (١٩٥٥)، فإن الستينيات تميزت بظهور سام باكينباه على الساحة بفيلم " الرجال المميتون " (١٩٦١)، وظهور أول أفلام الويسترن الإسباجيتى من إخراج سيرجى ليونى " حفنة من الدولارات " (١٩٦٤). وكان كل من باكينباه وليونى مخرجين على وعى كبير بمسألة الشكل، وأفلامهما تستمد قوتها من الطريقة التى يقومون بها بإعادة صياغة مواصفات النمط بقدر ما تستمد أهميتها من المضمون. بل إن الأساتذة القدامى تأثروا أيضا بتلك النزعة الجديدة، إن فيلم " الرجل الذى أطلق النار على ليبرتى فالانس " (١٩٦٢) لجون فورد هو تأمل فى نوع من الرثاء تجاه الغرب القديم وتجاه نمط الويسترن نفسه.

وهناك مخرج آخر متميز بقدرته على التلاعب بمواصفات النمط واستغلاله لأهدافه الجمالية الخاصة، وهو دون سيجل الذى عمل حول العديد من الأنماط خلال الخمسينيات والستينيات دون أن يثير الانتباه قبل أن يجد مكانه ومكانته بسلسلة من الأفلام التى حولت صورة كلينت إيستوود من شخصية المقاتل المتوحد فى أفلام ليونى إلى رجل الشرطة القاسى فى " هارى القذر " (١٩٧١). لكن ربما كان المخرج الذى يمثل أصدق تمثيل السينما الجديدة خلال الستينيات هو آرثر بن، لقد تدرب بن مثل العديد من أبناء جيله فى المسرح، ومن خلال تجربته المهنية فى التليفزيون صنع بن اسمه فى عالم السينما بفيلم الويسترن غير العادى " بندقية اليد اليسرى " فى عام ١٩٥٧. ولأنه وجد إعجابا فى أوروبا (خاصة فى فرنسا) أكثر من الإعجاب الذى أثاره فى أمريكا، فقد وجد صعوبة فى تأسيس حياة مهنية ثابتة فى هوليوود حتى فيلمه " بونى وكلايد " (١٩٦٧). إن أفلام أرثر بن تتميز بالبناء الفضفاض المكون فى العادة من فقرات، والتى تستمد شكلها من المجهودات البطولية للمونتير المفضل عنده ديدى ألين أكثر من تميز هذه الأفلام بالامتثال أو التواؤم مع القواعد التقليدية لهوليوود لصنعة الدراما. إن أفلام بن لاتتلاعب كثيرا بمواصفات النمط بقدر ما تقوم بتغيير هذه المواصفات من أجل استخراج المعنى من خلال ذلك الضغط المستمر من المضمون على الشكل.

وعلى الرغم من ذلك، وفى العديد من الوجوه، فإن الستينيات فى أمريكا كانت فترة الانتقال بين هوليوود الكلاسيكية من ناحية، وبين العالم الجديد الذى دشنه نجاح فيلم " الأب الروحى " (١٩٧٢) لفرانسيس فورد كوبولا من ناحية أخرى. إن المسافة بين هذين العالمين يمكن قياسها بالفرق بين كوميديا فرانك تاشلين وجيرى لويس فى الخمسينيات، وكوميديا وودى ألين فى السبعينيات والثمانينيات. لقد كان تشالين ــ وهو فنان التحريك السابق ــ يقوم بالإخراج لجيرى لويس (ودين مارتين وجين مانسفيلد والنجوم المشهورين الآخرين) فى عدد من الأفلام المرحة التى كانت باراماونت أو القرن العشرون ــ فوكس تقوم بتوزيعها، ولكن لويس هو الذى كان يقوم فى العادة بإنتاجها بنفسه خلال الخمسينيات وأوائل الستينيات، (ومنذ عام ١٩٦٠أصبح لويس مخرجا لأفلامه

أيضًا). إن أسلوب أفلام تاشلين هو الكوميديا الشعبية المتحررة التى تتميز بميل فنان التحريك لإيماءات المحاكاة الساخرة، فعلى الرغم من أنها أكثر تعقيدا (مرة أخرى مثل أفضل أفلام هوليوود للتحريك)، فإنها تصنع هذا التعقيد بشكل خفيف، ويمكن رؤية أفلام تاشلين باعتبارها المحاولة الأخيرة لثقافة شعبية حاولت هوليوود أن تصوغها فى أيام ذروتها.

بيرت لانكستر (١٩١٣ـ ١٩٩٤)

ولد بيرت لانكستر فيما كان آنذاك الحى الأيرلندى من إيست هارليم ليظهر استعدادا مبكرا للألعاب الرياضية، وقد سجل اسمه فى جامعة نيويورك لكنه لم يكمل دراسته لكى يشكل ثنائيا للأكروبات مع صديق صباه نيك كرافات، وهو الثنائى الذى يحمل اسم " لانج وكارافات ". وقام لانكستر بعدة جولات مع السيرك قبل أن يصاب بجرح ويضطر إلى التوقف. وخلال فترة الحرب خدم فى فرع التسلية، وعند نهاية خدمته قرر أن يبدأ التمثيل، وكان أول أدواره دور بطولة لشاب فى إحدى مسرحيات برودواى، وهو الدور الذى أتاح له العديد من عروض الشركات فى هوليوود (ليوقع مع هال واليس)، وفترة شراكة مع وكيله هارولد هيشت.

لقد ظهرت قلة خبرة لانكستر وضيق مساحته الإبداعية فى أدواره السينمائية الأولى مثل دور الشخص المخدوع فى فيلم سيودماك " القتلة " (١٩٤٦)، والمتهم البرىء فى دراما السجن المحكمة لداسان " القوة المتوحشة " (١٩٤٧)، لكنه كان يملك حضورا على الشاشة حتى فى أدائه للشخصيات الضعيفة مثل دور الزوج الذى يدبر مكيدة فى فيلم ستانويك " آسف، النمرة غلط " (١٩٤٨) الذى قدم فيه إحساسا بالعنف المكبوت لقد كانت تلك سمات جديدة فى أبطال هوليوود وممثليها الرئيسيين، وكما يقر لانكستر بنفسه : " لقد كنت جزءًا من نوع جديد من الأثاث أكثر خشونة وأقل صقلاً ".

إن قدرته على التعبير عن الشخصيات التى تعيش على حافة الخطر كانت متلائمة تماما فى نمط " الفيلم نوار " فى تلك الفترة، لكنه استطاع أيضا أن يعبر عن هذه الشخصيات التى تعيش فى جو خطر بقدر من السخرية من الذات فى قدرته البارعة على المبارزة بحيوية، التى جعلته واحدا من أكثر نجوم أفلام الحركة شهرة، ففى أفلام مثل " الشعلة والسهم " (١٩٥٠) و" القرصان الشرير" (١٩٥٢) كان لانكستر ــ الذى أعاد تشكيل الثنائى مرة أخرى مع شريكه القديم

نيك كرافات ــ يتأرجح ويرتفع ويتعثر برشاقة تشبه فن الباليه، وبمسرح ظاهر، وبقدرته على المواءمة الجسدية لهذا الأداء. وبالمقارنة حتى مع فلين وفيربانكس فإن هؤلاء يبدون وكأن الأرض تشدهم، بينما يسبح لانكستر فى الفضاء.

إن بعض النقاد الذين لم يروا فيه أكثر من تلك القدرة الجسدية وابتسامته العريضة التى تكشف عن أسنانه كانوا يسخرون منه، متجاهلين ذلك الذكاء المتوهج الذى أضافه لكل أدواره. ولأن لانكستر كان واعيا بحدود موهبته، فقد كان يحاول على الدوام أن يوسع من مدى الشخصيات التى يقوم بتمثيلها، ويكشف عن الضعف تحت العضلات القوية، مثل دور الطبيب الذى كان مدمنًا على الخمر فى فيلم " عودى يا شيبا الصغيرة " الذى لعبت فيه شيرلى بوث دور الزوجة فى أفضل أدوارها على الإطلاق.

وكان لانكستر متمردا حتى إنه رفض أن يبيع نفسه لعبودية العقود التى وقع فى فخها معظم نجوم ما قبل الحرب، وكانت جاذبيته الجماهيرية، بالإضافة إلى فطنة هيشت المالية، سببا فى ظهور أول شراكة بين الممثل ووكيله، التى سوف تحطم سلطة أستديوهات هوليوود. وفى فترة لاحقة اشترك معهما كاتب السيناريو جيمس هيل، ليكونوا شركة " هييشت ــ هيل ــ لانكستر ". التى أصبحت أكثر الشركات المستقلة نجاحا خلال الخمسينيات، وكانت على استعداد لأن تتولى المشروعات المغامرة. ولقد حققت بعض هذه المشروعات ربحًا مثل فيلم "أباشى" (١٩٥٤)، وهو فيلم الويسترن المناصر للهنود الذى أظهر النزعات السياسية الليبرالية عند لانكستر. لكن الفيلم نوار الذى قام ماكندريك بإخراجه باسم " رائحة النجاح الحلوة " (١٩٥٧) حقق فشلاً فى شباك التذاكر على الرغم من أنه كان يتمتع بواحد من أفضل أدوار لانكستر فى دور الكاتب الصحفى الذى يكتب عن عالم صناعة التسلية باعتباره ملكا لعالم الليل الضارى المتوحش. وكانت أفلام الويسترن تلائم قوامه الممشوق وقدرته على أداء الألعاب الرياضية بسهولة، واستبدال ابتسامته العريضة القديمة لكى تكتسى ملامحه بملامح الشرير المناقض لدور جارى كوبر فى فيلم " فيراكوز " (١٩٥٤)، ليستبدل الأدوار فيما بعد لكى يلعب

الدور الرزين لشخصية وايات إيرب فى مواجهة شخصية كيرك دوجلاس فى فيلم " مبارزة البنادق عند أوكى كورال " (١٩٥٧). إن عددًا قليلاً من الممثلين يصلحون مثله لدور الرجال المحكوم عليهم بتلك العيون الباردة والقسوة التى تكمن فى صوته الهادئ وسحره العميق، وقد كان رائعًا فى فيلم " صانع المطر " (١٩٥٦)، لكنه كان مبالغًا فى فيلم " إيلمرجانترى " (١٩٦٠) بسبب الخطابة الزاعقة.

وانتهت شركة " هيشت وهيل ولانكستر " حوالى عام ١٩٦٠ ليتحول لانكستر إلى أدوار أكثر هدوءًا وتأملاً على الرغم من أنها لاتفقد الإحساس بالخطر، مثل فيلم " عاشق الطيور فى سجن ألكاتراز " (١٩٦٢)، حيث يقوم القاتل المحكوم عليه بالسجن مدى الحياة بأن يرى المخلوقات الضعيفة الهشة برقة بالغة، أما فى " سبعة أيام فى مايو " (١٩٦٤) فيقوم بدور الجنرال الذى تضخمت ذاته بقدر كبير ويوحى بذلك من خلال هدوء العيون الزجاجية. لكن تصويره للأمير الصقلى فى فيلم " الفهد " (١٩٦٣) بدا كما لو أنه نوع من الإلهام، فإن عددًا قليلاً من الناس، بمن فيهم فيسكونتى نفسه، كانوا يعتقدون فى قدرته على تصوير ذلك الحزن الأرستقراطى. لقد كشف هذا الفيلم عن أعماق غير متوقعة بداخله، ولقد أطلق فيسكونتى عليه " أكثر الرجال الذين قابلتهم غموضًا "، وتم استغلال ذلك الغموض مرة أخرى فى فيلم فيسكونتى " قطعة محادثة " (١٩٧٤)، عندما لعب لانكستر دور الأستاذ المتوحد الذى يخرج من وحدته بسبب تحلل " العائلة " التى تقيم إلى جوار شقته المتخمة بالكتب.

وكانت أفلام لانكستر الأخيرة أفلامًا متنوعة القيمة، لكنها تتضمن بعضًا من أفضل أدواره؛ حيث إن الزمن جعله أكثر نضجًا واسترخاء، ففى فيلم " غارة أولزانا " (١٩٧٢) صور ذلك الجَوال القدرى بقدر كبير من الأصالة، كما أنه فى فيلم " بطل محلى " (١٩٨٣) قدم واحدًا من أفضل أدواره ذات الروح المرحة الخفيفة بقدر كبير من الحيوية. كما قدم دورًا مساعدًا مثيرًا للمشاعر فى فيلم " حقل الأحلام " (١٩٨٩)، لكنه حقق أفضل أعماله على الإطلاق التى تجمع العاطفة مع الإتقان الحرفى فى فيلم لوى مال " أطلانطيك سيتى، الولايات المتحدة الأمريكية "

(١٩٨٠) فى دور رجل العصابات الذى يجد الفرصة لكى يعيش خــارج أحلامــه العبثية. ولقد قال لانكستر ذات مرة: " إننى أعتقد أننى قد حققت حياة فنية محترمة، ولكنها قد لاتثير الحب "، لكن الزمن أثبت أنه كان مخطئًا، فإن مــدى أدواره لــم يتسع ويتعمق فقط بتقدمه فى العمر، ولكنه أيضًا – ورغم كل التوقعات – أصــبح محبوبًا أيضًا.

" **فيليب كيمب** "

من أفلامه:

" القتلة " (١٩٤٦)، " القـوة المتوحـشة " (١٩٤٧)، " الـشعلة والـسهم " (١٩٥٠)، " القرصان الشرير " (١٩٥٢)، " مـن هنـا وإلـى الأبـد " (١٩٥٣)، "أباشى" (١٩٥٤)، " فيراكوز " (١٩٥٤)، " مبارزة بالبنادق عند أوكـى كـورال " (١٩٥٧)، " رائحة النجاح الحلوة " (١٩٥٧)، " إيلمر جانترى " (١٩٦٠)، "عاشـق الطيور فى سجن ألكاتراز " (١٩٦٢)، " الفهد " (١٩٦٣)، " سبعة أيام فى مـايو " (١٩٦٤)، "القطار " (١٩٦٤)، " غـارة أولزانـا " (١٩٧٢)، " قطعـة محادثـة " (١٩٧٤)، "١٩٠٠ " (١٩٧٦)، " أطلانطيك سيتى، الولايات المتحـدة الأمريكيـة " (١٩٨٠)، "بطل محلى " (١٩٨٣)، " حقل الأحلام " (١٩٨٩) .

أورسون ويلز (١٩١٥-١٩٨٥)

ولد أورسون ويلز فى كينوشا بولاية ويسكونسين، وكانت أمه عازفة للبيانو ماتت فى عام ١٩٢٣، ومات أبوه بعدها بأربع سنوات، لكن أورسون الشاب استطاع أن يؤكد موهبته المسرحية عندما قام بإخراج وتمثيل المسرحيات، خاصة من تأليف شكسبير، فى مدرسة تود بولاية إيلينوس. لقد كان يعتبر دائمًا طفلاً معجزة خلق نفسه، لكن ثقافة ويلز كانت تشكلت فى البداية بخلفيته العائلية، ثم من خلال العديد من المؤسسات الثقافية التى تفاعل معها، سواء فى الولايات المتحدة أو أوروبا. وترك المدرسة فى عمر السادسة عشرة ليصبح ممثلاً فى مسرح " جيت " فى دبلن، وعند عودته إلى الولايات المتحدة انضم إلى حركة المسرح الراديكالى فى نيويورك، وكانت تجاربه فيها مع الثقافة الرفيعة الأدبية أو المسرحية مقبولة لدى الجمهور (خاصة عبر الإذاعة)، وهو مالعب دورًا حيويًا فى تكوين نضوجه المكبر.

وفى نيويورك اشترك مع جورج هاوسمان فى إخراج عدد من المسرحيات لمسرح نيويورك الفيدرالى الذى لم يعش طويلاً، ثم لمسرح " ميركيرى " الذى قام بتأسيسه مع هاوسمان فى عام ١٩٣٧. كما أخرج ومثل أيضًا التمثيليات الإذاعية الأسبوعية عن اقتباسات من الكلاسيكيات الأدبية، خاصة من ديكنز وشكسبير، وأظهرت هذه التمثيليات الإذاعية بعض الملامح التى سوف تميز أفلام ويلز، مثل الاعتماد على التعليق من خارج الكادر، والبناء السردى المعقد الذى يحيط بالحكاية كلها. وكانت أكثر تمثيلياته الإذاعية شهرة هى اقتباسه فى عام ١٩٣٨ خلال عيد "الهالووين" عن رواية " إتش. جى. ويلز " " حرب العوالم "، التى قدمت محاكاة لأسلوب نشرة الأخبار الخاصة التى تقطع أمسية عادية من برامج الراديو. وعلى الرغم من أن الأمر بدا مصنوعًا، فإن التمثيلية الإذاعية خدعت آلاف المستمعين، مما تسبب فى حالة من الذعر على الساحل الشرقى. إن صوت ويلز من طبقة "

الباريتون " الناعم كان متميزًا تمامًا حتى إن ويلز علق بنفسه علـى ذلـك الـذعر وقال: " ألم يستطيعوا أن يتعرفوا صوتى؟ ".

وسوف يحقق فيلم ويلز الروائى الأول " المواطن كـين " (١٩٤١) نجاحًـا باقترابه الشديد من الواقع، كما صنعت تمثيلية " حرب العوالم " الإذاعية من قبـل، وذلك من خلال أسلوبه الباروكى واستخدام الوسيط السينمائى فى تقنيات مثل البؤرة العميقة والجريدة السينمائية المصطنعة التى تقدم لقطات مصنوعة، والـسرد مـن خلال وجهات نظر متعددة، والبناء السردى المعقد. ولقد رأى رجل الصناعة الكبير ويليام راندولف هيرست أن " تشارلز فوستركين " هو تصوير متعمـد لشخـصيته المتضخمة، وهدد هيرست برفع قضية ضد الفيلم، ومنع الدعاية عنه فى صـحفه، مما أدى إلى تأجيل عرض الفيلم، والتقليل من شأن العديد من الكتابـات الـصحفية التى مدحته.

وبعد خمسين عامًا مايزال فيلم " المواطن كين " مثيرًا للجدل، وقد رأى الناقد الفرنسى أندريه بازان- الذى رآه فى عام ١٩٤٦ فى نفس الوقت الذى شاهد فيـه الواقعية الجديدة- أن استخدام ويلز المكثف للبؤرة العميقة فى هذا الفيلم لـم يكـن متفردًا، فإن مدير التصوير جريج تولاند كان قد قام بتجريب هذا الأسلوب فى أفلام سابقة، كما أن اعتبار ويلز مؤلفًا للفيلم قد تم التشكيك فيه خاصة فى دراسة الناقـدة باولين كايل (فى دراستها عام ١٩٧٤ التى تقول - ربما على نحو غير دقيق - إن السيناريو كان من عمل هيرمان جيه - مانكفيتش وحده). ولكن وإن لم يكن فـيلم " كين " جديدًا كل الجدة فى بنائه وتقنياته، فإن الحقيقة هو أن هذه التقنيات فى الفـيلم كانت متكاملة على نحو بارع فى نسيج الفيلم المعقد. وعندما وصـل ويلـز إلـى الشركة " آر.كيه.أوه " قارن الشركة بأكبر قطارات الألعاب فى العالم، وليس هناك من شك فى أنه كان يتمتع بالتلاعب وتقنيات الأستوديو السينمائى كما كان يفعل فى عالم الإذاعة.

وكان أول أفلام ويلز لدى الأستوديو وهو " المواطن كين "، يميز أيضًا بداية مشكلاته مع نظام الأستوديو، ولقد شوهت هذه المشكلات أفلامـه التاليـة داخـل

النظام، وأجبرته فى النهاية على أن يترك هوليوود باحثًا عن الإنتاج المستقل فى أوروبا. وكان فيلمه المكتمل التالى هو " آل أمبرسون العظام " (١٩٤٢) الذى قام فيه بتطوير أكبر لاستخدام حركات الكاميرا المعقدة، واللقطات الطويلة، بالإضافة إلى البؤرة العميقة، هذه المرة مع مدير التصوير ستانلى كيرتيز. لكن عندما ترك ويلز هوليوود فى بدايات عام ١٩٤٢ لكى يصور مشروعه الذى لم يكتمل " كل شىء حقيقى " فى البرازيل، فإن الأستوديو قام بإعادة توليف فيلم " آل أمبرسون " على نحو مشوه لكى يجعل الفيلم قابلاً للعرض فى ليالى العروض التى تحتوى على فيلمين فى برنامج واحد. لقد حاول ويلز آنذاك أن يصنع ثلاثة أفلام فى نفس الوقت وبميزانيات قليلة للعديد من الشركات، لكى يبرهن على قدرته على العمل داخل نظام الأستوديو. لكن فيلم " السيدة من شنجهاى " (١٩٤٨) الذى قام ببطولته ويلز وزوجته آنذاك ريتا هيوارث واجه غضبًا وعدم تفاهم من مدير شركة كولومبيا هارى كون، كما أن فيلم " الغريب " (١٩٤٦)، الذى تم تصويره طبقًا لخطة التصوير المسبقة، أو فيلم " ماكبث " (١٩٤٨) الذى تم صنعه بميزانية قليلة لشركة ريبابليك، لم يحقق أى منهما نجاحًا تجاريًا.

وخلال الأربعينيات واصل ويلز عمله كممثل سينمائى (وهى الفترة التى تتضمن أداءه الرائع فى دور روشيستر فى فيلم " جين إير– ١٩٤٣ "). وفى عام ١٩٤٧ انتقل إلى أوروبا على أمل أن يحصل كممثل على المال الكافى لكى ينتج أفلامه الخاصة، ولبقية حياته الفنية (فيما عدا عودة قصيرة إلى هوليوود لكى يصنع فيلم " لمسة الشر " فى عام ١٩٥٨) قام ويلز بالتصوير فى المواقع الحقيقية، وباستخدام الصوت المتزامن الذى يتم تسجيله بعد التصوير وباستعارة الأزياء الخاصة أو حتى بدونها، ومستغرقًا سنوات عديدة لكى ينهى كل فيلم لاضطراره للتوقف المرة بعد المرة حتى يكمل المال اللازم. إن أفلامًا مثل " عطيل " (١٩٥٢) و" مستر أركادين " (١٩٥٥) و" المحاكمة " (١٩٦٢) و" أجراس فى منتصف الليل" (١٩٦٦) تم تصويرها تحت تلك الظروف الصعبة، وجزء كبير من فيلم "المحاكمة " قد تم تصويره فى محطة أورساى، التى كانت آنذاك محطة سكك حديدية مهجورة بعد أن نفد التمويل. وإذا كانت أفلام ويلز الهوليوودية تعتمد على البراعة التقنية

داخل الأستوديو وبالاستعانة بالفنيين المحترفين، فإن أفلامه الأوروبية تعتمد على موهبته فى تجميع لقطات متفرقة تم تصويرها فى أماكن وأزمنة متباعدة تمامًا داخل لغز عبقرى يتم تعرفه من خلال قطعه الواحدة إلى جوار الأخرى. وفى تلك الفترة استمر ويلز فى الاعتماد على الأدب، لكن أسلوبه تميز بقدر أكبر من البساطة. وفى فيلم " أجراس فى منتصف الليل " الذى يعتمد على مشاهد شخصية " فولستاف " من مسرحيتى " هنرى الرابع " و " زوجات وندسور المرحات "، وصل إلى ذروة أعماله الشكسبيرية.

وفى وقت وفاته ترك العديد من المشروعات غير المكتملة، التى تتراوح بين السيناريوهات واللقطات المتناثرة وحتى الأعمال التى تم توليفها على نحو جزئى. إن فيلم " دون كيشوت " الذى لم يستطع إكماله أبدًا، قد تم استكماله على أيدى مخرجين آخرين فى الفترة الأخيرة. إن أفلام ويلز تركز فى العادة على شخصية قوية وشخصية أخرى لامنتمية، حيث تتورط الشخصية الأخيرة فى بحث الشخصية القوية عن ماضيها المفقود، ثم يتطور السرد داخل تلك الشبكة المصنوعة من الحقيقة والخيال. وكان ويلز يستمتع بخلق (ولعب أدوار) الشخصيات المتبجحة والكاذبة، أو تلك التى تجد نفسها داخل شبكة من الغموض والخداع الذى لايتم الكشف عنه أبدًا على نحو كامل. وعندما مات ويلز فى عام ١٩٨٥ وعمره سبعون عامًا كان قد ظل لما يقرب من أربعين عامًا شخصية قوية ولا منتمية فى آن واحد. لقد كان هو ذلك الشخص المخادع المسيطر، كما كان الصعلوك المتجول. وبعد عامين من وفاته، عندما تم دفن رماد ويلز فى إسبانيا، لم تحمل المقبرة أى اسم على الإطلاق.

" **إدوارد آر أونيل** "

من أفلامه:

" المواطن كين " (١٩٤١)، " آل أمبرسون العظام " (١٩٤٢)، " رحلة إلى الخوف " (١٩٤٣) (بدون ذكر اسمه في العناوين)، " الغريب " (١٩٤٦)، "السيدة من شنجهاي " (١٩٤٨)، " عطيل " (١٩٥٢)، " مستر أركادين " (١٩٥٥) والمعروف أيضًا باسم " تقرير سري "، " لمسة الشر " (١٩٥٨)، " المحاكمة " (١٩٦٢)، " أجراس في منتصف الليل " (١٩٦٦)، " القصة الخالدة " (١٩٦٨)، "حرف ف رمز الخداع " (١٩٧٣).

ستانلى كوبريك (١٩٢٨-)

كان ستانلى كوبريك ابنا لطبيب فى برونكس بولاية نيويورك، وترك المدرسة فى سن مبكرة لكى يحقق حبه للشطرنج وفن التصوير الفوتوغرافى والسينما. وبعد أربع سنوات من العمل مصورًا وصحفيًا لمجلة " لوك "، وتكريس كل ساعات أوقات فراغه لمشاهدة الأفلام فى " متحف الفن الحديث "، قام بصنع فيلم تسجيلى قصير حول حياة ملاكم، باسم " يوم النزال " (١٩٥١)، الذى كان يعطى مؤشرات على أعماله اللاحقة فى أسلوب إضاءة " الفيلم نوار "، واهتمامه بموضوعات الوحدة والهواجس والعنف. ولقد قام ببيع هذا الفيلم إلى شركة "آر. كيه. أوه – باتيه ". التى تعاقدت معه على فيلم قصير آخر هو " القسيس الطائر "(١٩٥١) وقام كوبريك بصنع فيلم ثالث هو " الملاحون " (١٩٥٣)، هذه المرة بالألوان، ليتبع ذلك بمحاولة فى مجال الفيلم الروائى بفيلمه " الخوف والرغبة " الذى قام كوبريك أيضًا بتصويره وتوليفه بنفسه بميزانية ضئيلة استعارها من أحد أقاربه لكنه لم يكن راضيًا عن الفيلم، وعلى الرغم من ذلك فإنه استمر فى محاولته، وقام فى عام ١٩٥٥ بصنع فيلمه " قبلة القاتل "، وهو فيلم نوار غير عادى يدور فى عالم الملاكمة.

ولقد تم شراء فيلم " قبلة القاتل " بواسطة شركة يونايتد أرتيستس التى قامت أيضًا بتوزيع فيلمى كوبريك التاليين. " القتل " (١٩٥٦) الذى يدفع تقاليد الفيلم نوار إلى أقصى حدودها، بقصة تتم روايتها من خلال عدة وجهات النظر، وبناء زمنى معقد، كما أن فيلم " طرق المجد " (١٩٥٧) كان فيلمًا مناهضًا للحرب من بطولة كيرك دوجلاس، وهو الفيلم الذى يتميز بالبناء الهندسى الصارم لحركات الكاميرا والميزانسين. ولقد كان دوجلاس – الذى كان منتجًا منفذًا – هو الذى أخذ كوبريك لكى يحل محل أنطونى مان كمخرج لفيلم " سبارتاكوس " (١٩٦٠) – وهكذا فإن

كوبريك – الذى كان هو نفسه قد تم صرفه عن استكمال فيلم " الرجال العور " بواسطة مارلون براندو– وجد نفسه مسئولاً عن أعلى الأفلام ميزانية فى الولايات المتحدة حتى ذلك التاريخ، وهو فيلمه الوحيد الذى صنعه دون أن يملك كل السيطرة الإبداعية عليه. لكنه مع ذلك استطاع فيه أن يطور بعض العناصر الأسلوبية والموضوعية لفيلم " طرق المجد "، وقبل كل شيء استطاع أن يتقن كل تقنيات الإنتاج الضخم ويبرهن على قدرته على مواءمة طموحاته المثقفة مع احتياجات الصناعة.

وكان مشروع كوبريك التالى هو اقتباس رواية فلاديمير نابوكوف " لوليتا "، وهى الرواية المأساوية عن أستاذ فى منتصف العمر تنتابه الهواجس الحسية تجاه فتاة صغيرة. وقد أدت المشكلات الرقابية داخل أمريكا إلى أن ينقل كوبريك نشاطه إلى أستوديوهات " بورهام وود " فى إنجلترا حيث استقر منذ ذلك الحين. لكن الفيلم قوبل بانتقاد "خيانته" لرواية نابوكوف (على الأقل بسبب جعله لوليتا مراهقة أكثر من إبقائه عليها كما فى الأصل كحورية بالغة)، لكن هذا الفيلم يشارك فيلمه التالى "دكتور سترينجلاف، أو كيف تعلمت أن أتوقف عن القلق وأحب القنبلة " (١٩٦٣) فى قدرته الخارقة على مزج الدراما بالأسلوب الذى يضخم الأشياء، بالإضافة إلى الهجاء الساخر والحاد حول الإحباط الجنسى.

لقد ازدادت عزلة كوبريك وأصبح متكتمًا حول خططه، ليقضى أربع سنوات فى إعداد فيلمه " ٢٠٠١ أوديسا الفضاء " وهو فيلم الخيال العلمى الذى يدور حول الإنجاز التقنى الضخم، وهو أيضًا رؤية لم يسبق إليها أحد فى تاريخ السينما. ويمزج الفيلم بين المناظر العظيمة وتأملات المكان والزمان والعوالم المحتمل وجودها، وكابوس حول الذكاء، وبهذا فإن فيلم " ٢٠٠١ " أصبح من كلاسيكيات هواة النوعيات الخاصة من السينما. كما أن هذا الفيلم أبرز ماسوف يصبح العلامة المميزة لمنهج وطريقة كوبريك فى الاستخدام الدقيق للمعلومات التى يتم التعبير عنها، تمامًا كما فى لعبة الشطرنج. إن هذا المنهج تم استخدامه على نحو شديد الجدة فى " البرتقالة الآلية " (١٩٧١) حيث يبدو " الكوريوجرافى " أو تصميم الحركة شديد الدقة

فى مشاهد العنف كقناع يحمل مبالغة أسلوبية للتشاؤم العميق حول المعتقدات الطوباوية فى التعامل المنطقى مع التوترات والصراعات الاجتماعية.

وفى فيلم " بارى ليندون " (١٩٧٥) أخذ كوبريك تشاؤمه إلى مدى أبعد، ليحول رواية ثاكرى إلى رؤية نفاذة حول أوهام التنوير والحدود المعرفية للوضع الإنسانى. أما فيلم " التماع " أو " البريق " (١٩٨٠) فيبدو من الظاهر واحدًا من أفلام الرعب، لكنه يتسامى بالمواصفات العادية للنمط، ويستخدم قصة كاتب يجد نفسه مسجونًا فى عزلة ذاتية، لتستحوذ عليه على نحو شيطانى فكرة وجوده السابق أو الموازى، لكى يخلق الفيلم " أودية " مرعبة تقوم برحلة فى المكان داخل الإنسان تشابه تلك الاهتمامات الميتافيزيقية للسرد الذى يعتمد على الخيال العلمى فى فيلم "٢٠٠١ ". لكن فيلم " البريق " فى تطويره لموضوع هزيمة العقل يقف إلى جانب "بارى ليندون " كواحد من التعبيرات المهمة عن منهج مؤلفه فى التفكير.

وبفيلم " خزانة مدفع مليئة بالطلقات " (١٩٨٧) عاد كوبريك إلى نمط أفلام الحرب. وعلى الرغم من أن الفيلم يبدو كما لو أنه يدور فى فييتنام، فإن الشخصيات تعيش فى زمان بلا تاريخ، كما أن المؤلف نفسه يبدو أكثر قلقًا من أى وقت مضى فى مواجهة عدم الإحساس بالمخاوف الإنسانية. إن ذلك المركب المتفرد الهائل الذى يجمع فيه كوبريك بين الفن والمعرفة العلمية والاهتمامات السياسية والاجتماعية والأفكار الأخلاقية والميتافيزيقية (على الرغم من أن بعض النقاد ينظرون إليه باعتباره شكلانيًا بسبب تشاؤمه) يشبه تلك الطموحات التى كانت عند " جوته " فى القرن السابق. وفى هذا المجال، يمكن رؤية كوبريك باعتباره نموذجًا على الفن فى القرن العشرين، ورمزًا للصراع الذى لايمكن حله بين العقل والعاطفة، وللطموح للمعرفة العالية والمصحوبة بالرغبة فى التحكم وتحديد مجرى الأحداث، ولذلك الوهم المدمر بالقدرة على تحقيق نوع من أبدية الذكاء، وهى الإجابة الممكنة الوحيدة على الوجود الفيزيقى القاسى، والعبثى فى آن واحد.

" باولو شيرشى يوزاى "

من أفلامه :

" يوم النـــزال " (١٩٥١)، " القـــسيس الطــائر) (١٩٥١)، " الملاحـــون " (١٩٥٣)، " الخوف والرغبـــة " (١٩٥٣)، " قبلـــة القاتـــل " (١٩٥٥)، " القتـــل " (١٩٥٦)، " طـــرق المجـــد " (١٩٥٧)، " ســـبارتاكوس " (١٩٦٠)، " لوليتـــا " (١٩٦١)، " دكتور سترينجلاف، أو كيف تعلمت أن أتوقف عن القلق وأحب القنبلة" (١٩٦٣)، " ٢٠٠١ أوديسا الفضاء " (١٩٦٨)، " البرتقالة الآلية " (١٩٧١)، "بارى ليندون " (١٩٧٥)، " البريق " (١٩٨٠)، خزانة مدفع مليئة بالطلقات " (١٩٨٧).

ملحق

السيـنـمـا التسجيلية(*)

الارتباط بالواقع فى عصر السينما الناطقة

(١٩٣٠ — ١٩٦٠)

بقلم: روزاليند ديلمار

(*) هذا الفصل ترجمة : هاشم النحاس

كان لأزمة الثلاثينيات الاقتصادية وقدوم الصوت المتزامن مع الصورة تأثيرهما العميق على ممارسات الفيلم التسجيلى. ومن ثم نجد أن الجماليات الحديثة التى تميزت بها الأعمال التسجيلية الهامة فى العشرينيات أفسحت الطريق للتأكيدات الجديدة على الاهتمامات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. وتعتبر مسيرة يوريس أيفنز العملية رمزًا لهذا التغيير. فقد بدأ فى العشرينيات بصناعة أفلام تسجيلية قصيرة تتسم بالابتكار الجمالى، وبعد زيارته للاتحاد السوفيتى ١٩٣٢ تحول إلى أعمال ملتزمة سياسيًا مثل " بوريناج ١٩٣٣ ***Borinage*** الذى يتناول أحوال المعيشة المجحفة لعمال المناجم فى بلجيكا. وبينما كانت أفلام الثلاثينيات التسجيلية غالبًا ما تناوىء السياسات الخاصة والعامة للحكومات الراسخة، كان الكثير من صناع الفيلم فى الغرب وفى اليابان ينمون ارتباطات جديدة بالحكومات خلال هذا العقد، لصناعة أفلام تؤيد فى الغالب الأهداف التقدمية. وقد نمت هذه الارتباطات أكثر خلال الحرب العالمية الثانية؛ حيث لعب الفيلم التسجيلى دورًا دعائيًا حاسما لكلا الطرفين فى الصراع. وخلال الثلاثينيات والأربعينيات أصبح الفيلم التسجيلى – تدريجيًا – يصل إلى الجماهير العريقة ويؤثر فيها لأغراض تتجاوز التسلية أو الفن.

لقد جاء تحول الأفلام التسجيلية من استخدام الصوت الحى المصاحب إلى استخدام الصوت المسجل متأخرًا بالنسبة لصناعة الفيلم الروائى، رغم وجود بعض الاستثناءات الهامة المبكرة. فقد استخدم إخوان وارنر ***Warner Bros*** الفيتافون[١] مع تصوير لقطات من الفودفيل[٢] عام ١٩٢٦.

---

(١) الفيتافون Vitaphone جهاز أولى جعل الأفلام الصامتة تنطق، وذلك بتسجيل صوت الممثل على أسطوانة من الشمع، تدار مع جهاز العرض السينمائى بطريقة ميكانيكية مطابقة للعودة (عن معجم الفن السينمائى – المترجم)

(٢) الفودفيل: ملهاة هزلية

وكانت عبارة عن موضوعات قصيرة تحمل قيمة تسجيلية، ولكن سرعان ما انتقلت هذه الطريقة إلى أعمال روائية أكبر (مثل: مغنى الجاز ***The jazz singer*** ١٩٢٧). وظهرت جريدة فوكس ***Fox movietone News*** فى ١٩٢٧ مستخدمة صوتًا مسجلاً متزامنًا مع تصوير الأحداث مثل رحيل تشارلز ليندبرج. وما أن تحول المجرى الرئيسى للصناعة إلى الصوت المتزامن، حتى غمرت السوق الكاميرات الصامتة بأسعار زهيدة وحصل عليها - أحيانا - صناع الفيلم التسجيلى الطموحون. وفى حالات كثيرة كان قدوم الصوت يعنى أن يعيد صناع الفيلم التسجيلى تطبيق الشكل الأساسى ونفس التكنيك الخاص بالمحاضرة المصورة، حيث يوضع التعليق والموسيقى والمؤثرات الصوتية على الصور التى صورت بالكاميرا الصامتة. ولم يسمح الصوت المسجل بتوحيد قياسى أكبر فقط، بل حقق أيضًا دقة أكبر وتعقيدًا أكثر فى الربط بين الصورة والصوت. وعمل صناع الفيلم المجددون أمثال ألبرتو كافالكانتى على دفع هذه الإمكانيات فى اتجاهات تجريبية. وزيادة على ذلك، نجد أن بعض البرامج الفيلمية التى قدمت - بداية - فى الثلاثينيات مع تعليق حى و/أو موسيقى حية أضيف إليها شريط صوتى متزامن، ومنها فيلم لوى بنويل ***Luis Bunuel*** (أرض بدون خبز ***Land without Bread***)

المغامر الاستعمارى والرحالة

ظل نوع أفلام رحلات المكتشف المغامر يتمتع بشعبية واسعة خلال الثلاثينيات. والفكرة الرئيسية التى تسرى فى الكثير من هذه الأعمال هى إقحام التكنولوجيا الغربية وفرضها على المناطق المتخلفة أو المتعذر الوصول إليها. يتابع فيلم " مع بيرد فى القطب الجنوبى " ١٩٣٠ رحلة " بيرد " بالطائرة عبر أنتاركتيكا[١] كما أن المحاضرة المصورة بواسطة القائد الجوى بى.ف.م فيلوز تصف القصة الرسمية لاقتحام الإنسان بالجو لواحدة من آخر المناطق المكتشفة فى

---

(١) قارة غير مأهولة فى القطب الجنوبى (المترجم)

العالم. وقد عرض " أوزا " و " مارتن جونسون " فيلم ***Congorilla*** ١٩٣٢ الذى يتضمن بعض مناظر بين أقزام الكونجوالبلجيكية (زئير) مصورة بصوت متزامن. وفيه نجد الغطرسة الغربية والتخيلات العنصرية الأمريكية وفكاهة جونسون الغليظة، تتضح جميعًا فى مشهد واحد، عندما يعطى مارتن سيجارة لأحد الأقزام المسالمين الذى يدخنها إلى أن تصيبه نوبة سعال. ولما كان من المعهود تقليديًا رؤية المغامرة الإفريقية باعتبارها مواجهة لأشياء خطرة وبدائية، فقد استطاع "أوزا" أن يضيف منعطفًا جديدًا لفيلم الرحلة، بإضافة عالم السياحة المتعدد اجتماعيًا إلى عالم المجتمع الأحادى للمغامر. كما قدم " أوزا " العنصر المطلوب من المخاطرة حتى وإن كانت " القارة السوداء " قد تم استعمارها وتدجينها بنجاح. وكان فيلم " المركبة الصفراء " ١٩٣٤ هو النظير الفرنسى لإنتاج جونسون. وهو فيلم دعائى لتكنولوجيا السيارة ستروين، شارك فى صناعته ليون بويرير (التتابع والمونتاج) وأندريه سوفاج (مدير قسم السينما للبعثة). بدأت البعثة انطلاقها من بيروت ووجهتها الرحيل إلى بكين والعودة. واجهت الرحلة عدة تحديات، خاصة، عندما قرر المغامرون أن يأخذوا سياراتهم فوق جبال الهملايا، مما أدى إلى تفكيك السيارات والاستعانة بالمواطنين لحملها خلال ممرات الجبل. لقد وفرت تكنولوجيا الغرب تقديم البعثة فى شكل قصصى، بينما قدم المواطنون بالتناوب مشاهد مسلية شديدة الغرابة، كما قدموا العمل اللازم لإنجاز هذا المشروع الأحمق يقينًا. وقد مات جورج مارس ها آرت قائد البعثة فى رحلة العودة، فكان موته شهادة على مايواجهه المغامرون من محن وما يتحلون به من تضحية بالذات.

وقد قدم " لوى بينويل " نقدًا ناسفًا لهذه النوعية من أفلام رحلة المغامر فى فيلمه ***Las Hurdes***. أظهر بوضوح أن دور المعلق المتثاقف هو استعراض تعاليه الثقافى فى فيلم تسجيلى عن السكان البدائيين. ولا يشعر فريقه من الرحالة أى مسئولية نحو سوء حال الناس، بل إنهم بالأحرى يبتهجون بها وأحيانًا يضيفون

عليها. ويدفع فيلم بينويل مشاهديه إلى أن يتخذوا دورًا فعالاً فى تحليل الفيلم وتفسير الصور والوقائع المطروحة، ومن خلال هذه العملية يشجع بينويل المشاهدين ضمنينا على أن يتخذوا وقفة نقدية أقوى عندما يرون أفلامًا تسجيلية أخرى من نفس النوع (مثل: المركبة الصفراء).

تسجيليون آخرون فى نفس الوقت عبروا عن نبض إثنوجرافى مبتعدين عن المحاضرة المصورة ومنطلقين إلى الفيلم القصصى متزامن الصوت باعتباره النموذج. فالفيلم الدانماركى " زواج بالو " ١٩٣٤ صنعه الأنثروبولوجيون كلود راسموسين وفردريك دالشايم، وتم تصويره عبر ساحل جرينلاند الشرقية واستخدم حوار الإنويت. الفيلم يتابع قصة " بالو " الذى يتودد إلى " نافرانا " ويفوز بها فى النهاية بعيدًا عن غريمه "سامو" ، وعن عائلتها، حيث يرفض التخلى عن مواهبها. أما فيلم روبرت فلاهيرتى ***Robert Flaherty*** " إنســان آران " ١٩٣٤ ***Man of Aran*** فينظر برومانسية بالغة إلى سكان جزيرة آران الذين يعيشون بعيدًا عن ساحل آيرلندا. الأسرة ليست أسرة حقيقية، ولكنها من خلق فلاهيرتى القصصى المستمد من " أنماط " محلية. ومرة أخرى تعمل المهارة على إحياء الأنثروبولوجيا؛ حيث جعل فلاهيرى سكان الجزيرة يعملون بالصيد ويستخدمون الرمح فى صيد أسماك القرش. وهى من الأعمال التى لا يمارسونها منذ أجيال. ولما كان سكان الجزيرة لا يستطيعون السباحة فقد تعرضوا فى قواربهم الصغيرة إلى المخاطرة بالموت، وخاصة فى أحد المشاهد عندما حاولوا إرساء قواربهم الهزيلة وسط عاصفة هوجاء.

تجاهلت رومانسية فلاهيرتى العلاقات الاجتماعية بالغة الاستغلال القائمة على جزيرة آران: كان ملاك الأرض الغائبون يجبرون الكثير من سكان الجزيرة على فلاحة جزء من الأرض بخلط نوع من عشب البحر بالتربة فى أكوام صغيرة لاستخدامها فى الزراعة. وعلى غرار " راسموسين " و" دالشايم " تجنب فلاهيرتى

إظهار الطرق التى كانت الثقافة الغربية تغيَر بها حياة الإنويت. ومن ثم فرغم أن وجود صناع هذه الأفلام كان أقل وضوحًا عما كان عليه فى أفلام الرحلات التقليدية؛ لأنهم جعلوا أنفسهم ومساعديهم خارج الصورة، فإنهم واصلوا التدخل فى تشكيل ما يعرضونه، وكان هذا التدخل فى العمق، وغالبًا ما كان بطرق مشوشة.

جريرسون ولورينتز والفيلم التسجيلى الاجتماعى

خلال الثلاثينيات عادت التسجيلية الأنجلو أمريكية إلى الموضوعات الاجتماعية المرتبطة بمشكلات البلاد الصناعية التى تعانى الهبوط الاقتصادى والفوران السياسى. وكان جون جريرسون ***John Grierson*** فى مقدمة المتعاملين مع الموضوعات الاجتماعية التسجيلية، وهو الذى شكل بعمق صناعة الفيلم غير القصصى فى بريطانيا العظمى وفى معظم أجزاء العالم آخر الأمر. وقد عمل جريرسون لفترة وجيزة ناقدًا سينمائيًا فى الولايات المتحدة، حيث أدان معظم إنتاج هوليوود فى عبارات عنيفة. وفى بحثه عن البدائل، وجدها فى عمل روبرت فلاهيرتى، الذى رحب به لمزاياه " التسجيلية " - ومن ثم حبك تعبير التسجيلية (أو على الأقل جعل المصطلح شائعًا بعد أن كان يستخدم بين حين وآخر وبقدرة وصفية ضئيلة). وعندما عاد جريرسون إلى إنجلترا فى يناير ١٩٢٧ عين مساعد مدير السينما لمجلس تسويق الإمبراطورية. وهو مكتب شبه حكومى. وهناك استخدم معرفته بالفيلم الأمريكى والسوفيتى وضع " المجروفون " ***Drifters***، فيلم تسجيلى صامت ٥٨ دقيقة عن عملية صيد السمك.

كان فيلم " المجروفون " يمثل بداية قوية، واستغل جريرسون نجاح الفيلم فى تأسيس وحدة فيلم مجلس تسويق الإمبراطورية فى ١٩٣٠، واستخدم مجموعة من صناع الفيلم من الشباب الطموح أمثال: بازيل رايت. كما استخدم فلاهيرتى ليصنع فيلم " بريطانيا الصناعية " ١٩٣١، ومن ثم كان عليه هو وفريقه أن يستكملوا الفيلم عندما نفدت الأموال، ولما كان جريرسون مع آخرين متأثرًا بأفلام وسط الثلاثينيات التسجيلية، فقد كانت لقطات الفيلم القريبة المتكررة بزاوية من أسفل تضفى البطولة على العمال وصبرهم، وكدهم. ويشير التعليق إلى أن مهارات نافخى الزجاج،

وعمال المصانع وغيرهم من الحرفيين، هى أساس القوة الصناعية لبريطانيا، وهى التى تدعم الإمبراطورية البريطانية. وقد أشاد جريرسون- فى كتاباته – بالأفلام التسجيلية البريطانية فى الثلاثينيات لمواصلتها دون انقطاع شرح المثل الديمقراطية البريطانية والعمل على هدى هذه المثل. فرغم تمويل حكومة المحافظين لهذه الأفلام، فإنها كشفت عن فشلهم فى الاعتراف بجهود عمال المناجم وغيرهم، ودعت إلى تحسين وضعهم من خلال نشاط الاتحاد أو العمل السياسى. ربما ظهر عمال المناجم فى " وجه الفحم " ١٩٣٥ ***Coal Face*** (كافالكانتى)، وعمال البريد فى " البريد الليلى " ١٩٣٦ ***Night Mail*** (وات) بصورة بطولية، لكنهم ظهروا أيضا مجرد أجزاء ثانوية داخل نظم الإنتاج الضخمة الكفء التى تضمن العظمة البريطانية. وما لبثت هذه الأفلام المجمّلة المصقولة بدقة أن أصبحت كلية بمثابة أناشيد النصر لخدمة الوطنية البريطانية.

أكثر من أى شىء آخر، كشفت الأفلام التسجيلية البريطانية الجيدة فى الثلاثينيات أن الأفلام غير القصصية يمكن أن تكون مبتكرات فنية. ومنها فيلمه " أغنية سيلان " ١٩٣٣/٣٤ (بازيل رايت) الممول من هيئة شاى سيلان من خلال مجلس التسويق الإمبراطورى، الفيلم يلقى نظرة على مستعمرة بريطانية (سريلانكا الآن) مستخدما أسلوب إيحائى يتوافق تماما مع إثارته للمشاعر المتعلقة ببلد بعيد وغريب. وفى سبتمبر ١٩٣٣ أُلغى مجلس التسويق الإمبراطورى وانتقلت وحدة الفيلم أخيرا إلى مكتب البريد العام، حيث التحق بالمجموعة صانع الفيلم المتمكن ألبرتوكافالكانتى ***Alberto Cavalcanti*** فأضاف نبضة طليعية جديدة إلى الكثير من عملهم. كما شارك المؤلف الموسيقى بنيامين بريتين والشاعر دبليو إتش أودين فى عدة أفلام، وعملا كفريق لتزويد فيلم " وجه الفحم " و" بريد الليل " بأشرطة صوتية حديثة ومبتكرة أدت إلى انتقالات هامة فى استخدام الصوت بعيدا عن الاستخدامات التقليدية للتعليق الذى يغطى مجرى الصوت، وهو الاستخدام المأخوذ عن المحاضرة المصورة.

شعر كثير من أتباع جريرسون أن مستقبلهم غير مستقر فى مكتب البريد العام وتبين لهم أنه من الصعب الاعتماد فى تمويل الأفلام التسجيلية على مؤسسة حكومية، ومن ثم توجهوا للعمل لحساب رعاة من التجار المتنورين مثل شركة شل للبترول، أو أسسوا وحدات إنتاج مستقلة بعد عام ١٩٣٥، مثل وحدتى ستراند ورياليست. وكان الجميع يستظلون بشكل أو بآخر بمظلة مؤسسات جريرسون الرائدة مثل منتجى الفيلم الواقعى المتحدين ومركز الفيلم. وقد صنع آرثر آلتون وإدجار أنستى فيلم " مشاكل الإسكان " ١٩٣٥، من تمويل اتحاد الجاز البريطانى. الفيلم يرفض استخدام الجماليات الحديثة من أجل الحصول على ثقة أكبر فى الصورة، وتميز باستخدامه لقاءات مع أشخاص بالصوت المتزامن أتاحت لأبناء الطبقة العاملة أن يعبروا عن أنفسهم وأن يتكلموا بالتفصيل عن الإسكان المتهاوى دون المستوى الذى يعيشون فيه. ويقدم الفيلم حلا لهذه المشكلات إزالة العشوائيات وبناء مشروعات إسكان جديدة تمولها الحكومة. ويمدنا خبير حكومى بتعليق كثيف يؤكد للمشاهدين أن حكومته قادرة تعمل للصالح العام كفيلة بتحقيق تقدم مطرد. ويؤكد فيلم مثل " البريد الليلى " قيمة الصفوة البيروقراطية المدربة تدريبا عاليا التى تصدر القرارات السليمة، وتقود الدولة، وتدير المجتمع للصالح العام.

عشرات من الأفلام القصيرة الأخرى صنعتها حركة الفيلم التسجيلى البريطانى فى الثلاثينيات، ومنها " وقت فراغ ***Spare Time*** " ١٩٣٩، أول أفلام همفرى جيننجز الهامة ***Humphy Jennings***. وقد تميز الفيلم بالتعاطف مع الطبقة العاملة دون إضفاء البطولة على نشاطهم الحر فى وقت الفراغ. وكان أسلوبه فى الربط الحر بين الأصوات والصور معا، إرهاصا بعمله فيما بعد.

وكان لجريرسون نظير فى الولايات المتحدة هو: بار لورينتز ***Pare Lorentz*** الذى بدأ أيضا انشغاله بالفيلم ناقدا فنيا لجرائد ودوريات نيويورك. وقد أطلق لورينتز على السينما " الفن المولود ميتا " ، وألقى اللوم على الرقابة، وبحث عن بدائل للاتجاه السائد لصناعة سينما هوليوود. ولما كان مؤيدا لبرنامج

الرئيس فرانكلين روزفلت الجديد، استأجره فى يونيو ١٩٣٥ ريكسفورد توجويل عن إدارة إعادة الاستيطان المنشأة حديثا، ليصنع " العاصفة التى دمرت السهول ١٩٣٦ ***The Plow that Broke the Plains*** و " النهر " ١٩٣٧ ***The River***. ورغم أن حكومة الولايات المتحدة قد أنتجت العديد من الأفلام التسجيلية ذات طموح متواضع لا يرقى إلى مستوى المناقشة، وذلك منذ الحرب العالمية الأولى، فإن جهود لورينتز كانت مختلفة.

يستعرض "العاصفة التى دمرت السهول" تاريخ الفلاحة فى السهول العظيمة، مشيرا إلى مختلف مظاهر سوء الاستخدامات البيئية. ويصل الفيلم إلى ذروته بصور قوية لعواصف التراب فى أوكلاهوما والمناطق المحيطة بها. وقد قوبل الفيلم بترحيب واسع لما ألقاه من ضوء على مشكلة لها أهميتها الوطنية. ولكن فى سنة الانتخابات تلك رأى السياسيون وأصحاب النفوذ ــ من مواطنى المناطق التى تعرض لها الفيلم ــ أن الفيلم دعاية للبرنامج الجديد حيث يبالغ فى تصوير الخراب، وأسقط تماما ما يبين جهود الحكومة فى إعادة استيطان الفلاحين، ومن ثم قدم الفيلم كارثة دون أى حل محتمل. وكرر فيلم "النهر" كثيرا من أفكار "العاصفة التى دمرت السهول" . لقد حقق الأمريكان نجاحا اقتصاديا بسوء استخدام الأرض الذى تمثل فى إزالة الغابات وفقر الفلاحة، إلا أنهم يدفعون الثمن الآن، حيث ظهر جيل فى وادى المسيسيبى سيئ الملبس، سيئ المسكن، وسيئ التغذية. صور لورينتز الفيضانات المدمرة لعام ١٩٣٧ بواسطة المصورين " ويلارد فان دايك " و" فلويد كروسبى" ، مانحا الفيلم قوة مشهدية آسرة. وعلى كل حال، فالحكومة كانت قد بدأت فى ربط الوادى معا مرة أخرى من خلال بعض المشروعات مثل السدود التى شيدتها سلطة وادى تينسى. والفيلمان ينقصهما الصوت المتزامن وتم تقطيعهما على الموسيقى بواسطة "فرجيل تومسون" وصاحبهما تعليق إيقاعى رفيع البلاغة كتبه لورنتز. إلا أن هوليوود رأت فى "العاصفة التى دمرت السهول" تطاولا على الحكومة غير مرغوب فيه واعترضت عليه، ومن ثم عرض الفيلم فى

دور العرض المستقلة. أضعف هذا الاعتراض نجاح الفيلم، ووزعت " باراماونت" " النهر" الذى كان غالبا ما يشارك العرض مع "سنوهوايت والأقزام السبعة " ١٩٣٨ــ وولت ديزنى.

وفى أواخر عام ١٩٣٨ عقب نجاح " النهر " أنشأ روزفلت "مصلحة الفيلم الأمريكى " برئاسة لورينتز لصناعة الأفلام لمختلف إدارات الحكومة الأمريكية.

بدأ لورينتز بفيلم لم يكتمل عن البطالة، ثم تحول إلى " الصراع من أجل الحياة " ١٩٤٠ ***The Fight for Life*** عن الولادة، ومعدل وفيات الأطفال، ومخاطر الأمومة المرتبطة بأوضاع غير صحية فى ضواحى المدينة الفقيرة. استخدم فيه ممثلين محترفين فى عدة أدوار رئيسية، مع أن معظم الفيلم صور فى المواقع الحقيقية. وبينما كان لورينتز يعمل فى " الصراع من أجل الحياة " ، استخدمت مصلحة الفيلم يوريس ايفنز ***Joris Ivens*** لصنع " الطاقة والأرض " ***Power and the Land*** ١٩٤٠ عن التأثير الفعال لمد الكهرباء للفلاحين الذين اعتادوا الاعتماد على الحكومة أكثر من اعتمادهم على الشركات الخاصة للطاقة، كما استخدمت المصلحة أيضًا روبرت فلاهيرتى***Flaherty Robert*** لصنع " الأرض " ١٩٤١ ***The Land*** ويمثل نظرة مثيرة للجدل عن سوء استخدام الإنسان للأرض وجهود " قسم الزراعة " فى إدارة الموارد لتقليل الفقر. وفى عام ١٩٤٠ فقدت مصلحة الفيلم الأمريكى سلطتها واستقال لورينتز منها.

رغم أوجه الشبه العديدة بين مجموعة جريرسون والتجمع الذى أنشأه لورينتز، فإنه كان بينهما اختلافات هامة. وقد أنقذت الحرب العالمية الثانية وحدة فيلم مكتب البريد العام (أعيد تسميتها وحدة فيلم التاج) فى بريطانيا، بقدر ما أدت إلى نهاية مصلحة فيلم الولايات المتحدة فى الولايات المتحدة. صنعت مؤسسة جريرسون أفلاما أكثر، كان معظمها أقل طموحا عما أنتجه لورينتز. ودرب جريرسون جيلا من التسجيليين البريطانيين بينما استخدم لورينتز بصفة دائمة صناع أفلام من ذوى الخبرة، حققوا تطورًا جيدًا فى مناهجهم وإنجازاتهم (ستراند،

أيفنز، فلاهيرتى). واستمر لورينتز حتى بعد ١٩٣٨ كاتبًا ومخرجًا ومنتجًا أكثر منه موظفا مدنيًا، وقد عالجت أفلامه مشكلات اجتماعية واقتصادية من وجهة نظر " البرنامج الجديد" ***New Deal*** صراحة على نحو لايمكن إنكاره. ولكن ربما لأن بريطانيا العظمى كانت تحكم فى الغالب بحكومة ائتلافية خلال الثلاثينيات، وكان إنتاج مجلس التسويق الإمبراطورى ومكتب البريد العام من الأفلام التسجيلية أقل إثارة للجدل بوضوح، حيث كانت هذه الأفلام تعتبر من أعمال الخدمة العامة أكثر مما تعتبر أعمالاً تحريضية، ومع ذلك كان تراث جريرسون بلا جدال أقوى تأثيرًا على المدى الطويل. وقد حافظ لورينتز على تواجده فى الفيلم التسجيلى الأمريكى بعد ١٩٤٠، بينما لم يؤسس جريرسون المركز القومى للفيلم فى كندا فقط بعد انتقاله إلى هناك فى ١٩٣٩، بل أصبح شخصية أسطورية فى دوائر صناعة الفيلم الأنجلو أمريكى.

فى كل من بريطانيا العظمى والولايات المتحدة، كان يوجد كمية ضخمة من الإنتاج التسجيلى الموجه لمعالجة الموضوعات الاقتصادية والاجتماعية من وجهة نظر الجناح اليسارى. كان اتحاد عمال الفيلم والتصوير نشيطًا فى كل من البلدين. وقد استطاعت مجموعة الولايات المتحدة أن تصبح جريدة صامتة قليلة التكاليف، مثل " خاصة البطالة " ***Unemployment Special*** ١٩٣١ و " مسيرة الجوع الوطنية " ***The National Hunger March*** ١٩٣١، بالإضافة إلى أفلام تسجيلية سياسية قصيرة، مثل: فى مواجهة المياه " ***On the waterfront*** ١٩٣٤ (ليوسيلتزر، وليوهارفيتز). وقد وفرت المؤسسة تدريبًا تأسيسيًا لصناع الفيلم الأمريكان على غرار مافعله مجلس التسويق الإمبراطورى ووحدة مكتب البريد العام فى بريطانيا. وفى أواسط الثلاثينيات تركها أعضاؤها لتكوين مؤسسات مستقلة (أفلام نيكينو المعاصرة، وأفلام المواجهة) وأنتج بول ستران " الموجة " ***The Wave*** ١٩٣٥، سيناريو هينوار روداكيفتش وإخراج فريد زينمان. صُنع هذا الفيلم فى المكسيك، ويحكى قصة صيادى السمك الفقراء الذين يناضلون من أجل تحسين وضعهم

الاقتصادى. وعلى خلاف فيلم فلاهيرتى " إنسان آران " ، لا يعتبر فيلم " الموجة " مشكلة البقاء على الحياة باعتبارها صراع الإنسان ضد الطبيعة، لكنه يتحرى جهود الفقراء الشغيلة لتنظيم أنفسهم ضد النخبة المحلية.

إن فيلم " المدينة " ١٩٣٩ ***The City*** الممول بواسطة المعهد الأمريكى للمخططين، لعرضه فى معرض عالم نيويورك، أخرجه " رالف ستينر " بالتعاون مع " ويلارد فان دايك " عن الفكرة الرئيسية التى كتبها " بار لورينتز " مع تعليق كتبه لخطط المدن " لويس مامفورد " . الفيلم يشارك فيلمى " النهر " و " مشكلة الإسكان " فى كثير من السمات البنائية والأيديولوجية، وإن كان أكثر مرحًا من السابق وأكثر شاعرية عن الآخر. وكل من الأفلام الثلاثة يصف مشكلة، ويشرح كيف نشأت، ويقدم حلا يعتمد على بصيرة خبراء النخبة من أصحاب النزعة الإصلاحية. يرسم فيلم " المدينة " صورة غير سارة للحياة الحضرية، سواء فى المدينة الصناعية بتسبيرج أو " المدينة الحديثة " نيويورك. الفيلم يؤيد نمو حزام القرى الأخضر ليعيد وجود المدن الصغيرة" "لإنجلترا الجديدة" فى عهد ماقبل الصناعة: مدن – ترتبط بواسطة طرق سريعة تعيد التكامل بين الإنسان والطبيعة، وبين العمل واللعب فى توازن جديد. والفيلم إذ يتخيل عالما متجانس العناصر، من الطبقة الوسطى وقد تحددت فيه أدوار الجندر بدقة، ينقصه تحليل العلاقات الاقتصادية والاجتماعية التى تؤدى إلى الأوضاع التى يصفها، وبناء على مقالات التمجيد التى استقبلها الفيلم، أثبت هذا الفيلم التسجيلى الممول أنه دعاية مؤثرة لترويج تخطيط المدن و" التجديد " الحضرى.

الدعاية فى ظل الحرب العالمية

كان لصعود "لينى ريفينشتال" ***Leni Riefenstahl*** واحتجاب "دزيجا فيرتوتف" خلال الثلاثينيات ما يعنى الكثير بالنسبة للسينما التسجيلية فى أوروبا.

حتى عام ١٩٣١ لم يكن الاتحاد السوفيتى قد أنتج أول أفلامه التسجيلية متزامنة الصوت، عندما أخرجت " إليا كوبالين " ***llya Kopalin*** فيلم "واحد من كثيـــر" ***One of Many***، لتعرض النشاط اليومى فى مزرعة جماعية قريبة من موسكو مع صوت الموقع. وأنتج فيرتوف " حماسة " سيمفونية الدونباس " ***Enthusiasm: Symphony of The Donbas*** الذى تميزبثراء تكنيكه المبتكر للصورة الناطقة. وكان بمثابة قصيدة غنائية حديثة عن التصنيع، يصنف داخل نوع سيمفونية المدينة. وأكمل فيرتوف آخر أفلامه الكبيرة " ثلاث أغنيات للينين " ١٩٣٤ ***Three Songs of Lenin*** وهو عبارة عن عرض تفصيلى حماسى أكثر إحكامًا عن المواطن التى يُذكر فيها لينين. غير أن فيرتوف تحول تدريجيًا إلى شخصية منعزلة. وأصبح الفيلم التسجيلى السوفيتى مع تقدم العقد أقل فأقل مغامرة. ورغم أن صناع الفيلم الألمان أنتجوا مئات الأفلام التسجيلية التى تجنبت الدعاية النازية الصريحة خلال الثلاثينيات، فإن استيلاء هتلر على السلطة فى فبراير ١٩٣٣ جعل صناعة أفلام الجناح اليسارى مستحيلة. وكان فى مقدمة صناع الفيلم الألمانى لهذه المرحلة " لينى ريفينشتال " ممثلة ومخرجة للفيلم القصصى، ثم تحولت إلى الإنتاج التسجيلى بعد أن طلب منها هتلر تصوير اجتماع الحزب النازى ١٩٣٣ فى نورنبرج " انتصار الثقة " ***Victory of Faith***. وفى العام التالى عادت إلى نورنبرج وصنعت فيلمًا مماثلاً، ولكن أكثر طموحًا، عن اجتماع ١٩٣٤ " انتصار الإرادة " ١٩٣٥ ***Triumph of The Will*** الذى يشترك فى بعض المناهج والاهتمامات مع الأفلام التسجيلية الإنجليزية والأمريكية لنفس العقد. فمد الطرق السريعة وجهود الدولة فى إعادة الناس للعمل تُرد إلى أقوال قواد حزب النازى. ويدعى هتلر القضاء على الاختلافات الطبقية والإقليمية. ومثل كثير من الأفلام التسجيلية الأنجلوأمريكية لهذه الفترة، كان " انتصار الإرادة " يمنح الدولة مكانة فائقة تتجاوز السياسات فيما يبدو، وعلى الشعب أن يتقبل ذلك دون مناقشة.

وإذا كان هناك أوجه شبه مزعجة بين " انتصار الإرادة " وكثير من الأفلام التسجيلية الأنجلوأمريكية، فيرجع ذلك إلى أن فيلم ريفينشتال دعاية سياسية، وإن كانت دعاية لنظام مختلف، يدعو للطاعة لا الاختيار، والتطهير العنصرى لا التجانس. ولا يجرى توظيف الماضى ومشاكله إلا كأداة فعالة تلتحم (كونتربونيتيا)[١] مع الحاضر بكتلته من الألمان المجهولين الذين يستجمعون قوتهم. وعلى حد قول ولتر بينيامين: فيلم ريفينشتال التسجيلى تجميل للسياسة، وليس تسييسًا للفن. يجرى استخدام أساليب التوليف والبناء فيه بشكل منتظم مثل اللقطة واللقطة العكسية، وهو مايندر وجوده فى الأفلام التسجيلية السابقة، وقد أسست ريفينشتال عبادة الفرد حول هتلر، حيث تجعل أساليب التوليف من الفوهرر موضع أمل، وشخص ينظرإليه بتقديس من قبل الحشود التى تحيطه. إنهم يؤكدون كلمات موظفى الحزب الذين يدعون: " هتلر هو ألمانيا، والحزب هو هتلر، ومن ثم ألمانيا هى هتلر والحزب هو ألمانيا " . تبادل النظرات والتحيات يخلق وثاق من الطاعة بين هـــذه المستويات المختلفة، حيث لا تتحقق هوية الفرد إلا من خلال التماهى مع الوطن والحزب، ومنذ أن كان الفيلم قيد الصنع أثار هتلر والمجموعات المختلفة رؤية ريفينشتال المؤلهة. حيث كانت كاميراتها الموجودة فى كل مكان، وفى كل الأوقات متوحدة مبدئيًا مع هتلر وهو يهبط من السماء ويتحرك عبر شوارع نورنبرج، تتطلع إلى إعادة ذكورية الوطن بقيادة هتلر وتحقيقها بواسطة حزب النازى.

عيَّن هتلر " ريفينيشتال " لتخرج فيلما عن أولمبياد ١٩٣٦، كانت النتيجة فيلما من جزئين تحت عنوان " أوليمبيا ١٩٣٨ ***Olympia*** موّل هذا العمل التذكارى وزارة الدعاية التى يرأسها جوزيف جوبلز، وتعمل على خدمة الأهداف المباشرة للريح. كما تسعى إلى إقناع العالم بأنها ترغب فى تعزيز السلام العالمى وإدارة حكم ألمانيا فى جو من الهدوء، والنظام والعزم الوطنى.

---

(١) Counterpoint المزج بين لحنين أو أكثر يجرى عزفها فى وقت واحد

أما الأفلام التسجيلية السياسية فى فرنسا فقد اتجهت اتجاها مختلفًا جدًا. بعد بداية بطيئة، جاء التقدم المفاجئ مع " الحياة لنا " ***Life is ours***، وهو فيلم لصالح حملة انتخابية، أنتجه الحزب الشيوعى الفرنسى أوائل عام ١٩٣٦. كتبه وأخرجه تجمع حر لصناع الفيلم برئاسة جان رينوار ويضم جان بول لو شاندا، بيير أونيك، جاك بيكر. ويجمع الفيلم بين مشاهد تمثيلية مكتوبة ولقطات سابقة ومواد أخرى غير قصصية. وأدى صنع " الحياة لنا " إلى إنشاء " سينما الحرية " ***Cine-Liberte***، شركة إنتاج مستقلة تابعة للجبهة الشعبية التى فازت فى الانتخابات الفرنسية فى أبريل من ذلك العام. وكان من بين أفلامها الأولى " الأحزاب والاحتلال " ١٩٣٦ الذى يرصد نجاح إضرابات العمال فى الأسابيع الأولى لحكومة الجبهة الشعبية.

وعندما اشتعلت الحرب الأهلية فى إسبانيا تحولت أعداد كبيرة من صناع الفيلم إلى صناعة الفيلم غير القصصى. وعبرت أفلام كثيرة عن الجانب الجمهورى، منها فيلم إسبانيا ***Espana*** ١٩٣٦ الذى أنتجه لوى بينويل، وبيير أونيك (عرض بنسخ إسبانية وأخرى فرنسية عام ١٩٣٧). صنع الفيلم من خلال شركة سينما الحرية فى باريس، شكلته حساسية بونويل السريالية، ارتبطت فيه صور الحرب المتوحشة والمعتادة معًا بتعليق يرفض رفع الشعارات السهلة والتفاؤل البلاغى. وفى نفس الوقت كان المطلوب من هيلين فان دونجن " فى نيويورك مع بوريس ايفنز القيام بتوليف مجموعة من اللقطات عن الحرب الأهلية فى فيلم تسجيلى تحت عنوان " إسبانيا تشتعل " ١٩٣٧ وفشل إيفنز فى الحصول على لقطات سابقة من الجانب الموالى. لكنه وجد تمويلا يسمح له بالسفر إلى إسبانيا فسافر وصنع فيلم " أرض إسبانية " ***Spanish Earth*** بمساعدة جون فيرنو وأرنست هيمنجواى. الفيلم يصور دفاع مدريد والمناطق المحيطة بها، وتضم قرية بها مشروع رى يجعل الأرض منتجة من جديد. وفى إسبانيا صور أيضًا فيلم "قلب إسبانيا" ***Heart of Spain*** ١٩٣٧ بواسطة مصور مجرى "جيزا كارباتى" وصحافى أمريكى "هيربرت كلاين"، ثم جرى تجميعه فى نيويورك بواسطة " كلاين " و" بول

ستراند" و"ليوهوروتيز" . وقد صمم للحصول على أموال من أجل الإمدادات الطبية، ومن ثم يعرض الفيلم لقذف مدريد بالقنابل، لكنه يقلل من تسجيل الدمار الدموى الذى تسبب عن تدخل الألمان والإيطاليين. ويركز على دور المستشفيات والتبرع بالدم الذى ينقذ حياة المقاتلين وضحايا القنابل من المدنيين. وفى إنجلترا أنتج معهد الفيلم التقدمى ذو الاتجاه الشيوعى فيلمى " أ ب إسبانى " " خلف الخط الإسبانى". وفى الاتحاد السوفيتى تعاون "أسفير شوب" مع " فسفولد فيشنيفسكى " لتوليف لقطات إخبارية صورت بواسطة رومان كارمن لتوضع داخل فيلم طويل "إسبانيا" ١٩٣٩. وتم العمل فى الفيلم بعد أن انتهى الصراع.

اجتذب أيضًا الغزو اليابانى لمنشوريا انتباه صناع الفيلم من أقطار عديدة. يُظهر فيلم " الصين تعود إلى الإضراب " ١٩٣٧ ماو تسيتونج فى " بان آن " بعد المسيرة الطويلة وقدم فيلم " أربعمئة مليون " ١٩٣٩ لجون فيرنو ويوريس ايفنز، لقطات بشعة عن العدوان اليابانى. وبعد تصوير الحرب الأهلية الإسبانية رحل "رومان كارمن" أيضًا إلى الصين، حيث صور ماو، ونتج عن ذلك سلسلة من الأفلام القصيرة منها: الصين فى المعركة ١٩٣٨/***China in Battle a***، والفيلم التسجيلى الطويل " فى الصين " ١٩٤١. واستطاع صناع الفيلم الصينيون المقيمون فى " بان آن " مع ماو، أن يصنعوا واحدا وعشرين فيلمًا قصيرًا من الأفلام غير القصصية بين عامى ١٩٣٩/١٩٤٥و من أبرزها " ينان وجيش الطريــق الثامن " ١٩٣٩ ***Yenan and the Eighth Route Army*** إخراج " يوان موجيه " وأنتج صناع الفيلم اليابانيون أيضًا أفلامًا تسجيلية عن الحرب، منها " شنغهاى " ١٩٣٧ إخراج فوميو كامى " ، وهو فيلم طويل نرى فيه مشاهد للضباط اليابانيين وهم يشرحون انتصاراتهم تقطعها مناظر الدمار وساحات مرافق اليابانيين. أما فيلم "كامى" التالى "جنود على الجبهة" ١٩٣٨ فكان – بناء على ماذهب إليه " كيوكو هيرانو" – يركز على الإرهاق البدنى الشديد للجنود بدلاً من التركيز على شجاعتهم فى المعركة، حتى إنه اشتهر بعنوان " الجنود فى حالة إنهاك " ، فحلت اللعنة على الفيلم وحل " كامى " فى السجن.

الحرب العالمية الثانية

مع الحرب العالمية أخذت الأفلام التسجيلية على عاتقها دورًا دعائيًا حاسمًا، لحقن الجمهور المدنى بالإرادة حتى يثابر وينتصر، ومن أجل تشكيل الرؤى داخل الوطن وبالمثل داخل الأفكار المتحالفة والمحايدة. وقد صنعت الأفلام فى معظم أيام الحرب تحت السيطرة المباشرة للحكومات، ولكن فى البلاد المحتلة مثل الدانمارك وفرنسا لجأ صناع الفيلم إلى تصوير المواد غير القصصية وعرضها سريا باعتبارها من أعمال التحدى الفعالة. وفى ألمانيا امتلأت الجريدة باللقطات المجمعة من جبهات المعركة، بالإضافة إلى ما أنتجته وزارة دعاية الرايخ من أفلام تسجيلية كثيرة عن الحرب. نضرب مثلا فيلم "حملة فى بولندا " ١٩٤٠ ***Campaign in Poland*** أول أفلام فريتز هيبلر الهامة، يؤكد سوء المعاملة المتزايد للأقليات الألمانية بواسطة الدولة البولندية، ثم يصف الانهيار السريع للمقاومة البولندية فى مواجهة قوة ألمانيا الساحقة. وقد لاحظ سيجفريد كراكادر أن أفلام الحملات هذه كانت " تهدف إلى التأثير فى الناس بدلا من توعيتهم " وتتباهى بفاعلية المشروع الجليل الذى لن يتوقف. وأتبع "هيبلر" "حملة فى بولندا" بعمل مماثل "نصر فى الغرب" ١٩٤١، وبينهما أنتج الفيلم التسجيلى سيئ السمعة المعادى للسامية "اليهودى التائه" ١٩٤٠ ***Wandering jew***. ومع مستهل الحرب دخلت الحركة التسجيلية البريطانية مرحلتها البطولية من عدة وجوه، عقب رحيل جريرسون، فى سلسلة من الأفلام التسجيلية الرائعة عن أيام الحرب فى إنجلترا، كشف همفرى جيننجز الغطاء عما كان يبدو عاديا، لكنه بريطانى فى جوهره من خلال مقاومة لندن العنيدة للغارات الألمانية. وكان وصف التعرض للإصابة واتخاذ القرار الهادئ فى أفلام جيننجز بمثابة الترياق المضاد لأفلام الحملة النازية.

ومع ذلك، انتقد أفلام جيننجز كثير من زملائه التسجيليين بأنها لا تعبر عن النضال ولاتحمل أملا بما فيه الكفاية، أما فيلم " هدف الليلة " ١٩٤١ الذى يحكى عن قذف المستودع الألمانى بالقنابل بواسطة سرب من القوات الجوية الملكية،

فكان اقرب إلى تذوقهم. وكانت هذه الإعادة لتمثيل الأحداث بدقة هى أول الصور التى تبين بريطانيا وهى تأخذ موقفًا هجوميًا، وقد حقق الفيلم نجاحًا ضخمًا. ومن أفلام المعركة المتميزة فيلم روى بولتنج " انتصار الصحراء " ***Desert Victory*** الذى فاز بأوسكار أفضل فيلم تسجيلى طويل ١٩٤٣ استخدم لقطات صورت بواسطة ٦٢ عضوًا من أعضاء إدارة " فيلم الجيش البريطانى " و "وحدة التصوير الفوتوغرافى " بالإضافة إلى ما تم الاستيلاء عليه من فيلم ألمانى. ويقدم الفيلم تفاصيل درامية لانتصار الخلفاء على قوات روميل فى شمال إفريقيا. ويحتفى فيلم " مصورون فى الحرب " ***Cameramen at war*** ١٩٤٣ بإنجازات مصورى السينما أثناء الحرب الذين جعلوا من الممكن صنع مثل هذه الأفلام التسجيلية، حيث يظهر هؤلاء الرجال المجهولون للحظات أمام العدسة ونحن نتأمل المخاطر التى يخوضونها والطرق التى يتخذونها لاقتناص صور حية للحرب.

ومن خلال اللقطات التى كان يرسلها من الجبهة حوالى ٤٠٠ مصور سينمائى، أنتج الاتحاد السوفيتى العديد من جرائد المعركة تحت إشراف رومان جريجوريف. كما حدث بالنسبة للقطات الحرب الأهلية الإسبانية والمقاومة الصينية ضد اليابان، حيث أصبح معظم هذه المواد الأساس لأفلام تسجيلية أطول عن ملاحم المقاومة والانتصار النهائى. وقد أخرجت لليا كوبالين فيلم "ستالنجراد" ١٩٤٣ الذى يقدم تفاصيل أحد نقاط التحول الحاسمة للحرب. كما تم وضع أفلام تسجيلية أخرى لمخرجين مهمين من مخرجى الأفلام الروائية أمثال: سيرجى يوتكيفتش وألكسندر دوفشنكو.

بعد أن هاجمت اليابان ميناء بيرل هاربور (٧ ديسمبر ١٩٤١) تحركت حكومة الولايات المتحدة بسرعة للحرب وبدأت فى إنتاج أفلام تسجيلية عديدة من خلال فيلمه سلاح الإشارة ومكتب استعلامات الحرب ومؤسسات أخرى. غير أن رجال الجيش لم يتجهوا إلى التسجيليين ذوى الميول اليسارية الذين طوروا مهاراتهم فى الثلاثينيات، وإنما اتجهوا إلى مخرجى هوليوود، ممن انخرطوا فى

الخدمة ومنحوا رتبا عسكرية، مثل فرانك كابرا مخرج الكوميديا الشعبية " مستر سميث يذهب إلى واشنطن " ١٩٣٩ الذى أصبح رائدًا ثم رقى إلى مقدم. أخرج كابرا " أغنية للحرب " ١٩٤٢، وهو عبارة عن خطبة مصورة تمجد التاريخ والقيم الأمريكية وتفكك أفلام الأعداء الدعائية لتخلق منها شخصيات شيطانية كاريكاتورية من بعدين يشتملان هتلر وموسولينى والإمبراطور هيروهيتو. وأنتج كابرا ستة أفلام أخرى فى سلسلة " لماذا نحارب " ، وقد أخرج أو تعاون فى إخراج معظمها أناتول ليفاك، ومنها " هجوم النازى " ***Nazi strike*** ١٩٤٣ ومعركة روسيا ١٩٤٤.

أما ستيوارت هيسلر الذى كان ضمن ما أخرجه فى هوليوود "المفتاح الزجاجى" ١٩٤٢، فقد صنع "العسكرى الأسود" ١٩٤٤. الفيلم يبرز وجود الأفارقة الأمريكان فى القوات المسلحة دون الإفصاح عن وضع الجيش الذى كان لايزال مؤسسة عنصرية. وصنع جون فورد فيلمًا تدريبيًا من ثلاثين دقيقة عن عرض تناسلى " الصحة النفسية الجنسية " ***Sex Hygiene*** ١٩٤١. وقد فاز اثنان من أفلامه التسجيلية عن الحرب بالأوسكار، منهما " معركة وسط الطريق " فى ١٨ دقيقة، صوره فورد بنفسه بشريط مقاس ١٦مم ملون من فوق سطح مبنى للطاقة تعرض لهجوم طائرات يابانية. وأخرج وليام ويلر " حسناء ممفيس " ١٩٤٤ عن غارة بالقنابل على ألمانيا، وصنع جون هيستون ثلاثية من أيام الحرب. " تقرير من سكان آلون " ١٩٤٣، و " معركة سان بيترو ١٩٤٥ " ، و " دع هناك مضيئًا " ١٩٤٦. ويركز الفيلم الأخير على معاناة الجنود من مختلف الاضطرابات العقلية المرتبطة بالحرب، مبينًا قدرة العلاج النفسى على إعادة تأهيل الجنود فى كثير من الحالات إلى حد يشبه المعجزة. ورغم هذه النتائج السعيدة، فرض الحظر على الفيلم لمدة ٣٥ سنة، ربما لأنه أطاح بأسطورة النصر الأمريكى السهل والحرب البطولية.

بعد انتهاء الحرب أنتج قسم الحرب بالولايات المتحدة أفلامًا تسجيلية ترتبط بالحرب مثل مطاحن الموت ***Death Mills*** ١٩٤٦ عن معسكرات الاعتقال النازية،

و" نورنبرج " ١٩٤٨ عن محاكمات نورنبرج – وهى أفلام مجمعة بواسطة " بار لورينتز " و" ستورت شولبرج " . كما أمر القسم " هنرى كارتيين بريسون " بدعم كبير لفيلم " العودة " ١٩٤٦ ***Le retour*** الذى يتابع الجنود الفرنسيين خلال عودتهم إلى وطنهم من المعسكرات الألمانية.

الفيلم التسجيلى بعد الحرب

بعد الحرب دخلت السينما التسجيلية فى أزمة استمرت فيما يقرب ١٥ عامًا، لم تقتصر فيها أسباب الهبوط على منطقة بعينها أو ترتبط بسياسة ما، إلا أن الأسباب العامة للهبوط كانت تدعمها الظروف الخاصة بكل سينما وطنية على حدة. كانت السينما التسجيلية قد أصبحت مرتبطة بشدة أكثر من اللازم بدروها الدعائى أيام الحرب، والآن أصبح ينظر إلى موقفها الهجومى باعتباره لعنة، غير أن التليفزيون فى فترة مابعد الحرب أتاح العمل لأولئك الذين لايرغبون أو لا يستطيعون العمل فى صناعة الفيلم الروائى فقدموا أعمالاً تسجيلية. (فى الولايات المتحدة كان هناك سلاسل تليفزيونية مبكرة من الأفلام غير القصصية مثل سلسلة " فلتره الآن " ***See it Now*** أدوارد مورو، وسلسلة "الأتوبيس" روبرت سوديك). واستمر تسجيليو الثلاثينيات فى السيطرة على المجال، لكنهم لأسباب شخصية ومؤسسية مختلفة كان من النادر بالنسبة لهم أن يتمكنوا من الوصول إلى مستوى عملهم قبل الحرب.

واستمرت الحرب موضوعًا للأفلام التسجيلية الصينية، بفضل الحرب الأهلية ومن بعدها الحرب الكورية. وبعد الثورة كان صناع الفيلم أكثر استعدادًا لتناول موضوعات مثل: " انهضن يا أخوات " ١٩٥٠ – شى هوى، الذى يطرح بالتفصيل الظروف الطاحنة للعاهرات فى بكين قبل التحرير. وتضامن صناع الفيلم من الاتحاد السوفيتى مع نظائرهم الصينيين لصنع أفلام تسجيلية مثل "صين محررة" – ١٩٥٠ – سيرجى جيراسيموف، و" انتصار الشعب الصينى " ١٩٥٠ –

ليونيد فارلاموف. وعن الحرب الكورية صنع " هسو هسياونج " فيلمه " قاوم العدوان الأمريكى وساعد كوريا " ١٩٥٢، الذى صوره ١٢ مصورا مختلفا على الجبهة. وعلى أية حال أخذت الأفلام التسجيلية فى ترتيب نفسها تدريجيا لتوائم متطلبات السلطة.

وفى عام ١٩٥٩ خلصت جاى ليدا إلى أن " الأفلام التى نعتبرها واقعية كانت فى مأزق أعمق مما كانت عليه الأفلام الخيالية الصريحة " . ففى اليابان تحت الاحتلال الأمريكى غالبا ما واجهت الأفلام التسجيلية الجديرة بالاعتبار مشكلات الرقابة. اثنان منها فرض عليهما الحظر: " تأثير القنبلة الذرية " ١٩٤٦ عن القنبلة الذرية التى أسقطت على هيروشيما، وفيلم فوميو كامى " المأساة اليابانية " ١٩٤٦ الذى يهاجم هيروهيتو والنظام الإمبراطورى. وخلال الخمسينيات فى أمريكا استبعدت القوائم السوداء لصناع الفيلم من الجناح اليسارى كثيرا من التسجيليين عن النشاط المثمر (جاى ليدا مثلا). ورغم أن استخدام معدات الصوت المتزامن فى الموقع كانت تزداد شيوعا بالتدريج، فإنها كانت غالية وتتطلب تمويلا سخيا بينما يؤدى حجمها (الملحوظ) إلى تقليص آليات الملاحظة والارتجال. ومما كان من النادر بالنسبة للسينما التجارية عرض أفلام غير قصصية قصيرة فيما عدا الجرائد السينمائية، كان تمويل معظم الأفلام التسجيلية بواسطة الصناعة، أو الدولة أو الحكومات الاتحادية. ومع رغبة صناع الفيلم فى العمل خارج هذه القيود عادوا إلى الإنتاج المنخفض الميزانية الصامت أو ماقبل تزامن الصوت (باستخدام شريط موسيقى بسيط). وغالبا ما تعلن هذه الأفلام عن انتفاضات تسجيلية وطليعية. ومنها فيلم (١٨ق) الذى اشترك فى صناعته هيلين ليفيت، جانيس لوب، وجيمس آجى وصوروه (فى الشارع) ١٩٥٢ بكاميرا متحركة محمولة على الكتف، قدموا حياة الطريق فى المناطق المجاورة لنيويورك بدون أى نوع من التعليق الاجتماعى الشارح. وفى أفلام ستان براكهيدج " المراهنة العجيبة " ١٩٥٦، وشيرلى كلارك " جسور تدور " ١٩٥٨، ودى إيه بينباكر " يوم تعطل القطار السريع " ١٩٥٨ تجنب

صانعوها الهجوم العنيف، بينما يقدمون رؤية احتفالية لمظاهر المدينة وترجع هذه الأفلام فى كثير من الحالات إلى الأفكار الأساسية لفيلم المدينة. حيث يلتحم الشكل السينمائى مع دينامية الحياة الحضرية فى سجال من أجل إبرازها.

فى بريطانيا واجهت السينما التسجيلية أزمة عقب الحرب مباشرة. لقد بدا للكثيرين أن حكومة العمال المنتخبة فى ١٩٤٥هى تحقيق ما كانوا يحاربون من أجله فى الثلاثينيات، ونتيجة لذلك فقدت أفلامهم نصلها الهجومى الحاد. ومن ثم يتوجه فيلم جيننجز " صورة عائلة " ١٩٥١ ***Family Portrait*** إلى تأكيد الهوية البريطانية وهدفها من خلال تصوير رجال الوطن العظماء، تصويرا نابضا بالحياة بقدر ما يحى الإمكانيات المتعددة التى يملكها المواطن العادى المعاصر. ومع ذلك يميل فيلم " صورة عائلية " إلى طريقة المحاضرة المصورة، كما فعلت أفلام عديدة أخرى فى نفس الفترة (مثل فيلمى موير ماثيسون " آلات الأوركسترا " ١٩٤٧ و "خطوات الباليه" ١٩٤٨ الذى يبرز موسيقى بنيامين بريتن). ويعود فيلمه " خطوات ويفرلى " ١٩٤٨إلى النوع المعتاد من سيمفونية مدينة، لكن انضباطه الشديد وتصويره المعقول وترتيبه الدقيق ومشاهده الممثلة تجذبه بعيدا عن نبض النوع التسجيلى. والحق أنه بينما كانت الطرق والأفكار المنتقاة واضحة فى الأفلام المبكرة للحركة، كانت هذه الجهود تقترب من نهايتها.

فى بريطانيا كما هو الحال فى أى مكان آخر، يكون العمل التسجيلى أكثر حيوية فى الأعمال غير التقليدية، وقد تجسد التجريد فى بريطانيا بعد الحرب فى حركة " السينما الحرة " ***The Free Cinema***. وكان صانع الفيلم والناقد الشاب لندساى أندرسون ***Lindsay Anderson*** هو الذى صك هذا المصطلح، واستخدمه فيما بعد عنوانا للأفلام التسجيلية المبتكرة التى صنعت فى إنجلترا وخارجها. وتضمنت الأفلام الإنجليزية منها " ماما لا تسمح " ١٩٥٦ الذى جمع بين كاريل رايز ***Karel Reisz*** وتونى ريتشاردسون ***Tony Richardson***، ومنها فيلم أندرسون "كل يوم عدا الكريسماس" ١٩٥٧، وهو يصور الناس الذين يسكنون السوق فى

كوفن جاردن، على امتداد يوم افتراضى واحد. الفيلم يتناول يومًا عاديًا مبتعدا بنفسه عن الطرق المسرحية التى طورت لصالح صناعة الفيلم القصصى (رغم أنه لم يهجرها تماما). هذه الأفلام التسجيلية ترفض التجريد وتتخذ أسلوبا أكثر اعتمادا على الملاحظة، وأكثر وعيا بالشخصية الفردية وعلم النفس (بالنسبة لصانع الفيلم بقدر ما هو بالنسبة للموضوع).

من بين الأفلام التى نالت إعجاب أندرسون كان فيلم جورج فرانجو "دماء الحيوانات" ١٩٤٩ ويمثل نظرة فاحصة لمذبح باريس وبيت المحاربين القدامى، يمتلئ بالجثث والأحياء من الجنود المصابين فى الحرب. وكما لاحظ إريك بارنو (١٩٤٧)، "بدت هذه الأفلام تملك الجمال الرقيق للكوابيس" . ويركز ليونيل روجوسن فى "حى المشردين" على مجموعة من مدمنى الكحول يعيشون فى منطقة المشردين بمدينة نيويورك ويصورهم أحيانا بكاميرا خفية. الفيلم يقدم حياتهم اليومية دون مشاعر عاطفية أو أخلاقية ولكن مع تقمص وجدانى[١] كامل. إنهم جزء من مجتمع ونتاج له، غير أن الظروف الاجتماعية التى أفرزت هؤلاء الرجال اليائسين لم تفسر كما لم تتم إدانتها بوضوح.

أما الحكومة الفرنسية فكانت ــ فيما بعد الحرب ــ تقدم الدعم المادى بشكل منتظم للأفلام الفقيرة وخاصة التسجيلية، كوسيلة لإعادة بناء السينما الوطنية، كما ساعد القانون الذى يحرم عرض البرامج المزدوجة على ضمان عرض الأفلام فى دور العرض. وكان الإنتاج المستخدم كأساس تدريبى للمخرجين الواعدين غالبا ما يمثل قيمة فى تاريخهم، بدأ " ألان رينيه " يصنع ثلاثة أفلام عن التصوير الحديث وهى " فان جوخ " ١٩٤٨ الذى فاز بأوسكار، و " جوجان ١٩٥٠، و " جيرنيكا " ١٩٥٠. أما " الليل والضباب " ١٩٥٥ فيقدم المادة التاريخية لمعسكرات الاعتقال النازية بالتناوب مع لقطات ملونة حديثة لهذه المواقع، فى لقطات طويلة متحركة

(١) التقمص الوجدانى Empathy العملية النفسية التى تمكنا من إدراك ما لدى الآخرين من أحوال بتمثلها والشعور بمعاناة ما يعانونه.(المترجم)

فى هدوء. يذكر رينيه أن الرعب أصبح بعيدا، من الصعب تمثله بحيوية، كما يجرى إخفاؤه أحيانا. وتقدم اللقطة بالأبيض والأسود لأحد الحراس فى برج المراقبة فى معسكر التجمع " بيثيفيرس " دليلا على مشاركة فرنسية فى المحرقة (الهولوكوست)، ولذلك حذفتها الرقابة، كما تم سحب الفيلم كلية من مهرجان كان. كتب تعليق الفيلم جان كايرول أحد الأحياء الذين كانوا فى المعسكرات، يذكر أن الرعب لم ينته، ولكنه ببساطة انتقل إلى مكان آخر متخذا شكلا مختلفا. كانت الفكرة المشار إليها ضمنا فى الفيلم هى وحشية القوات الفرنسية ضد النشاط الثورى فى الجزائر.

وبدأ جان لوك جودار عمله السينمائى بفيلم "عملية بيتون" ١٩٥٤ ــ ١٩٥٨، وهو فيلم تسجيلى يصور بناء العمال لخزان "جراند ديكسنس " فى سويسرا. وانتقلت أنيس فردا بين الروائى والتسجيلى خلال أعوام الخمسينيات ــ بأفلام مثل "أوبرا موف" ١٩٥٨، و" إلى جانب الشاطئ " (على الريفيرا) ١٩٥٩، الذى يكشف عن تخريب الثقافة الفرنسية الاستعمارية للفن الإفريقى.

وبدأ عهد جديد من الأفلام الإثنوجرافية فى الظهور فى فترة ما بعد الحرب حيث كان للأنثروبولوجيين الجامعيين المدربين تأثيرهم على الصور المتحركة. وقد بدأ الأنثروبولوجى الفرنسى جان روش ***Jean Rouch*** بصنع أفلام إثنوجرافية فى غرب إفريقيا أواخر الأربعينيات، وما لبث أن برز باعتباره صانع الفيلم التسجيلى الوحيد الأكثر أهمية فى المجال. ومن المتمرسين المهمين فى هذا المجال ايضا مارجريت ين وجريجورى باتسون اللذين أنتجا سلسلة من الأفلام التعليمية، مستخدمين لقطات من الثلاثينيات. فى فيلم " تتنافس طفولة فى بالى وغينيا الجديدة" ١٩٥٢ يقارنان بين طرق تربية الأطفال لاثنين من ثقافات جنوب الباسيفيك. أما فيلم " الصيادون " ١٩٥٦ الذى صنعه جون مارشال بمساعدة متحف بيبودى فى هارفارد وروبرت جاردنر طالب الأنثروبولوجى فكان عن قصة صيد الزرافة عند البوشمان فى صحراء كلهارى إفريقيا الجنوبية، وتم تركيبه ــ فيما بعد ــ من بين لقطات أخذت خلال فترة تمتد لأكثر من سنتين. وفى العقود التالية أعاد مارشال

وآخرون من صناع الفيلم العمل على هذه اللقطات وربطوا بين الأشرطة المصورة فى أفلام إضافية. وسعى روبرت جاردنر أيضا لإنجاز عمل رئيسى باعتباره صانع فيلم إثنوجرافى من خلال " طيور ميتة " ١٩٦٣.

وكانت كندا إحدى البلاد التى أدى دعم الحكومة بها إلى تعزيز انتشار الحركة التسجيلية بسرعة، حتى إن عدد العاملين فى المركز القومى للفيلم بكندا (الذى أنشأه جريرسون ١٩٣٩) وصل إلى ٨٠٠ عامل فى نهاية الحرب العالمية الثانية، إلا أن المركز واجه التقلص بعدها، كما واجه تخفيض الميزانية، والنقد السياسى، وإن ساعد على إنقاذه من الاحتجاب المحتمل الفيلم التسجيلى الطويل "رحلة ملكية " ***Royal Journey*** ١٩٥١ عن رحلة الأميرة إليزابيث والأمير فيليب فى أرجاء كندا. وقدمت سلاسل المراكز مثل سلسلة " كندا تواصل السير " و"أوجه كندا " موضوعات كلاسيكية قصيرة مثل: " بول تونكوفيتش: رجل التحويلة "١٩٥٣ إخراج رودمان كرويتور، و"زريبة" ١٩٥٤ إخراج كولن لو وولف كونج، والفيلم الأخير صور بشريط مقاس ٣٥ مم بدون صوت متزامن، يعرض "غربًا" أسطوريًا فى شكل راعيًا بقر يركض بالفرس عبر الصخور الكندية. وكان صانعو الفيلم من أعضاء الوحدة (ب) فى المركز القومى أمثال: كرويتر، وكوينج، وتيرنيس ما كارتنى فيلجيت، يبحثون عن سينما أكثر مباشرة وأقل براعة بهلوانية وأكثر واقعية. وبدأوا بسلسلة تليفزيونية لأفلام قصيرة كل منها نصف ساعة تحت عنوان " العين الخاطفة " ***The Candid Eye***، شملت " الأيام السابقة على كريسماس ١٩٥٨" و"كلمة إسعاف" ١٩٥٨ (وليام جريفز ١٩٥٨) و"الرغيف المكسور الظهر" ١٩٥٩، والأخير عن عمال التوباكو المهاجرين. ومن صناع الفيلم المتحدثين بالفرنسية (فى كندا) ميشيل برو، وجيل جرولكس، وقد تعاونا فى عمل ***Les Requetteurs*** ١٩٥٨ الذى يتناول الحياة اليومية ولغة كل يوم فى كويبك. إن التلقائية المتزايدة لعمل الكاميرا التى تلتقط مظاهر الحياة وهى تتجلى فى حالات غير متوقعة غالبا، تشير إلى أنواع جديدة من السينما التسجيلية كانت فى طريقها إلى التحقق بفضل جيل جديد من المعدات الخفيفة متزامنة الصوت.

همفرى جيننجز

١٩٠٧ ـ ١٩٥٠

ولد همفرى جيننجز فى ١٩ أغسطس ١٩٠٧ فى أسرة ارتبطت بحركة الفنون والحرف. قبل انضمامه للعمل مع جريرسون فى وحدة مكتب البريد العام للفيلم *GPO* كان قد نشر شعرا واشتغل على نطاق ضيق بالرسم وتصميم الديكور، وكان ينظر إليه ولاشك بين أقرانه باعتباره النموذج لمحب الفن من أبناء الطبقة المتوسطة. ومن ثم أضافت هذه الخلفية منظورًا فريدًا لحركة السينما التسجيلية.

كان جيننجر أحد منظمى معرض السيريالية الدولى فى ١٩٣٦، ويشكل تفسيره الخاص للسيريالية أهم ما يميز طرق صناعته للفيلم. فقد رفض جيننجر اعتماد السيريالى على الخيال المتولد عن عمليات اللاشعور؛ لأنه شخصى أكثر من اللازم ومفرط فى الحساسية. ويفضل بدلاً من ذلك التركيز على صورة عادية تكشف عما هو غير عادى فى الحياة اليومية الإنجليزية من خلال وضع الأشياء فى مقابل بعضها. والتأثير الآخر فى تشكيل عمل جيننجر يرجع إلى فترة ماقبل الحرب ويتمثل فى ملاحظة جموع الناس التى وجد فيها جيننجز المساعدة، كمحاولة لإجراء دراسة عملية لسكان الجزيرة البريطانية، عاداتهم، وتقاليدهم وحياتهم الاجتماعية.

وتجتمع هاتان السمتان بشكل مدهش فى أول أفلامه العظيمة كمخرج: "وقت فراغ" ١٩٣٩. العنوان وحده يبدو كما لو كان يمثل تحدى للفلسفة السائدة لسينما جريرسون التسجيلية، التى تهتم بالطبقات العاملة فقط حيث يمكن رؤيتهم وهم يعملون. أما فيلم جيننجز فهو عن الطبقات العاملة كمنتجين للثقافة فى أوقات بين المناوبات فى ثلاث مناطق بريطانية ترتبط بصناعات الصلب، والقطن، والفحم.

وكما يشير التعليق، إن هذا هو الوقت " الذى نكون فيه أنفسنا أكثر مانكون". يأخذ جيننجز صــورًا مــن الــواضح أنها تبدو ذات أهمية ضئيلة، مثل تناول فطيرة، أو قضاء الوقت فى مشاهدة السلع المعروضه فى فاترينات المحلات، أو أداء بروفات مسرحية للهواة، لكنها اكتسبت رنينًا كبيرًا عندما وضعت جنبًا إلى جنب بالإضافة إلى مجرى الصوت الموسيقى الناتج عن المجموعات النحاسية وصوت الكوراس الرجالى وفرقة موسيقى جاز الكازو(١) للمشاركين أنفسهم.

ولكن الحرب التى زودت جيننجز ببنية أساسية لإنتاج الفيلم كانت ملائمة لمنهجه بدرجة كافية. أصبح جيننجز جزءًا من "وحدة فيلم التاج" التى تصنع الأفلام لحساب وزارة الإعلام. هنا كان قادرًا، بالتعاون عادة مع المونتير ستيوارت ماك أليستر، على مواصلة اكتشافاته فى المونتاج فى نفس اللحظة عندما كانت أوامر الدعاية فى وقت الحرب تملى أن تعمل كل جوانب الحياة البريطانية معًا ضد العدو المشترك. ووجد الشكل عند جيننجز المحتوى الثمين.

أكثر أفلامه شهــرة فى هذه المرحلة هو " استمــع إلى بريطانيا " ***Listen To Britain*** ١٩٤٢ الذى يستحضر فى عشرين دقيقة فقط يومًا من الحياة لوطن فى حرب، الأصوات والمرئيات فى بريطانيا أثناء الغارات الجوية. ومن خلال الفيلم وضعت صور العمل فى المصنع إلى جانب صور قاعة الرقص أثناء قضاء وقت الفراغ، وصور المحاربين من الرجال إلى جانب النساء فى ورش الإنشاءات الميكانيكية، وصور المغنيين الشعبيين فلا ناجان " و " ألن " إلى جانب " دام ميرا هيس " تعزف كونشيرتو لموزار. وتنتج عن الغارة صورها التى تأخذ شكل المونتاج السيريالى: عامل مكتب يمشى بين الدبش حاملاً خوذته الصلب. الفناء المطوق بالسور يتحول إلى مركز إسعاف، دبابات تدمدم وهى مارة بغرفة شاى يكسو الخشب نصفها فى قرية إنجليزية.

---

(١) Kazoo آلة موسيقية صغيرة مكونة من أنبوبة بلاستيك أو معدن داخلها قطعة ورق صغيرة تهتز عندما ينفخ العازف فى الأنبوبة محدثة صوتا عاليًا. (المترجم)

وكانت الحرب أيضًا التى منحت جيننجز الفرصة لإنجاز أول أفلامه الدرامية. ومنها فيلم " بدأت النار " (المدون أيضا باسم كنت رجل مطافى) ١٩٤٣ عن وحدة " إيست إند " التابعة لمصلحة الإطفاء الإضافية فى لحظة وصول الغارة إلى ذروتها، وفيه يستخدم رجال المطافئ الحقيقيين كممثلين. أخرج جيننجز الفيلم بدون سيناريو للحوار معتمدا على ارتجال الحوار فى فيلم يصل إلى ذروته بتعاظم نشوب النار فى مخزن للسلع بطريقة مؤثرة. وكان فيلم " القرية الصامتة " ١٩٤٤ إعادة تمثيلية لمذبحة " ليديس " التى احتوتها مقبرة جماعية بقرية فى جنوب ويلز. وأدى هذان الفيلمان بجيننجز إلى ارتباط شخصى أكثر قربا بالشعب العامل. كانت الحرب بالفعل، هى الوقت الذى دعم (الهيراركية) نظام التسلسل الهرمى، ولم تتراخى قيود التمايز الطبقى إلا فى فترات مؤقتة. غير أن دمار الحاضر مهد لإمكانية وجود وضع جديد أكثر عدالة، ووجود مجتمع ديمقراطى فى عالم ما بعد الحرب. هذه الرؤية تمثل قلب الفكرة الأساسية لفيلم " يوميات من أجل تيموثى " ***Diary for Timothy*** ١٩٤٥ الذى يجرى فيه فحص خبرات مختلفة لفلاح، وطيار مقاتل، وعامل تعدين، بحثا عن صالح الطفل المولود فى عشية السلام. ويصنع التعليق الرقيق الذى كتبه آى. إم. فورستر، مجموعة الأسئلة من خلق مستقبل أفضل، ويقدم خلاصة لما يتطلع إليه الوطن.

لسوء الحظ لم تتحقق هذه الآمال سواء بالنسبة لجيننجز أو الوطن. وانتهت حياته نهاية مأساوية فى ٢٤ سبتمبر ١٩٥٠، عندما سقط من فوق منحدر صخرى شاهق خلال رحلة استطلاعية لجزر اليونان. ورغم أن كل عمله الفيلمى لا يزيد عن خمس ساعات إلا قليلا، فإن عمق اهتماماته وبراعة تكنيكه الفائقة جعلت لندساى اندرسون يقول عام ١٩٢٤ بأن جيننجز هو " الشاعر الحقيقى الوحيد الذى أنجبته السينما البريطانية حتى الآن " .

« **ميشيل إيتون** »

قائمة أفلام مختارة

- *Post Haste*	- البريد السريع ١٩٣٤
- *The Story of The Wheel*	- قصة العجلة ١٩٣٤
- *Design for Spring*	- تصميم للربيع ١٩٣٨
- *Spare Time*	- وقت فراغ ١٩٣٩
- *The First Days*	- الأيام الأولى ١٩٣٩ (مع هارى وات وبات جاكسون)
- *Ionian*	- إيونى ١٩٣٩
- *Spring Offensive*	- هجوم الربيع ١٩٤٠
- *welfare of the workers*	- صالح العمال ١٩٤٠
- *London can Take it*	- يمكن للندن أن تصمد لها ١٩٤٠
- *Heart of Britain*	- قلب بريطانيا ١٩٤١
- *Wads for Battle*	- كلمات للمعركة ١٩٤١
- *Listen to Britain*	- استمع إلى بريطانيا ١٩٤٢ (مع ستيوارت ماك أليستر)
- *Fires Were Started (I was a Fireman)*	- بدأت النيران ١٩٤٣
- *The Silent Village*	- القرية الصامتة ١٩٤٤
- *The Story of Lili Marlene*	- قصة ليلى مارلين ١٩٤٤
- *A Diary for timothy*	- يوميات من أهل تميوثى ١٩٤٥
- *A Defeated People*	- المنهزمون ١٩٤٥
- *The Cumberland Stay*	- قصة كومبرلاند ١٩٤٧
- *Dim Little Island*	- جزر صغيرة مظلمة ١٩٤٩
- *Family Portrait*	- صورة عائلية

يوريس إيفنز

١٨٩٨ ـ ١٩٨٩

الهولندى الطائر هو اسم الشهرة الذى أطلق على يوريس أيفنز، حيث تمتد حياته السينمائية لتشمل قارات وعهودا، وإن كانت قاعدتها الأساسية أوروبا وآسيا، فقد صور أيضًا فى إفريقيا (*Demain a Nanguila* ١٩٦٠)، وفى أمريكا الشمالية (الطاقة والأرض ١٩٤٠)، وفى أمريكا الجنوبية ***A Valparaiso*** ١٩٦٢، وفى أستراليا (إندونيسيا تنادى ١٩٤٦).

كانت أفلامه الأولى عبارة عن دراسات للحركات التى تنشأ عن التعامل بين الإنسان والآلة (الجسر ١٩٢٨)، أو بين الإنسان والطبيعة وبينه وبين المدينة (مطر ١٩٢٩)، وكان " زويدرزى " ١٩٣٣ ذروة أعماله التجريبية، وهو معالجة لفكرة هولندية صميمة فى استصلاح الأرض. ودعم أيفنز مؤثراته المونتاجية بتخصيص كاميرا لكل من الشخصيات الرئيسية فى لحظة الإغلاق النهائية للسد، ونعنى بهذه الشخصيات: البحر، والأرض، والإنسان على آلته الرافعة.

وقد عاش حياته يؤيد الدول والحركات الشيوعية مما جعله شخصية مثيرة للجدل السياسى. بعد الحرب العالمية الثانية قضى عقدًا من الزمن فى أوروبا الشرقية، وبسبب سحب جواز سفره الهولندى لتأييده الحكم الذاتى لإندونيسيا، كان أول أجنبى يدعى لعمل فيلم فى الاتحاد السوفيتى وهو فيلم " ***Komsomal*** " ١٩٣١. واستمر فى عمل أفلام قوية عن سياسات الجبهة الشعبية. أما فيلم "الأرض الإسبانية" ١٩٣٧ الذى كتب له السيناريو وقرأ التعليق إرنست هيمنجواى، فقد ركز علـى دفـاع الجمهـوريين فى مدريد ضد جيش فرانكو. وبعد عام أدى فيلم "٤٠٠ مليون " إلى تنبيه الرأى العالمى نحو اقتحام اليابان للصين. لم يحقق أى من

الفيلمين توزيعًا تجاريًا، كما فشلا فى التأثير على الدبلوماسية الدولة. ولكن برغم هذا القصور ظل أيفنز يدافع عن دور الفيلم التسجيلى السياسى: " هناك طريق للحرية لكل البشر، وعلى الفيلم التسجيلى أن يسجل ويساند هذا التقدم نحو الحرية "

بعد أن استرد جواز سفره حصل على إقامة فى فرنسا، وبرز أيفنز الشاعر صاحب ***Le Mistral*** ١٩٦٥ وأفلام طويلة أخرى، ومهما اختلفت الموضوعات ظل تمثل التفاعل بين الإنسان والطبيعة واضحًا. فالطبيعة تمثل كلا من المصدر والعامل الرمزى القوى معًا، أيًا كانت هذه الطبيعة: أرض، هواء، ماء، أو نار.

فى أفلامه عن الحرب بداية من "الأرض الإسبانية" حتى " التطابق رقم ١٧" ١٩٦٧ كان الفلاحون هم أبطال أفلامه، يدافعون عن أرضهم، يزرعون الأرز أو القمح، يحولون حفر القنابل إلى برك لزراعة السمك، بينما يفسد حصد الأرواح حياتهم الروتينية المسالمة. وقلما يسلط ضوء البطولة على النار التى تمثل عنصر الحرب، وأينما توجد يتسم الفيلم بنغمة تربوية متجهمة. كما فى الأفران المتوهجة فى فيلم " كومسمول " والصراع المسلح فى فيلم " الشعب وبنادقه " ١٩٦٩.

صناع الفيلم الشبان الذين ساعدوا أيفنز فى فيلم " الشعب وبنادقه " انتقدوا " تأثيره المبهر " الذى يؤدى إلى حيرة المشاهدين، مثال على ذلك، تركيزه على إظهار روعة الشعب الفيتنامى دون الإشارة إلى وقوعه تحت نير الانتهازية السياسية. ومع ذلك فقد عانت أفلامه عندما أرادوا لها أن تخدم خطا سياسيا معينا. وكان أكثر المناقشات اتساعًا حول عمله السينمائى يتعلق باستخدامه إعادة تمثيل الواقع بحثًا عن " الحقيقة الداخلية " لسيناريو سياسى.

وفى نهاية الأمر وصل أيفنز إلى إيمان راسخ بالناس البسطاء وقدرتهم على تغيير أنفسهم وتغيير بيئتهم. وفى فيلمه الملحمى " كيف حرك بوكونج الجبال " ١٩٧٦ قدم أيفنز الكثير من مظاهر النضال اليومى لشعب الصين. ويمثل فيلم "حكاية الريح" ١٩٨٨ خلاصة سعيدة لأفكار العمر الرئيسية. كان هدفه هنا تصوير

ترديدات الريح ممزوجة برائحة الموت من خلال " الملك القرد الصينى " جالب الشؤم، يطابق الوصف الذى قدمه أيفنز من ثلاثين عامًا عن ريح المسترال: "شخصية متقلبة تأتى وتهب كلما عن لها"، تهب بشدة أكثر مما تحتمل أو تنعدم تمامًا، تهب لفترة من الزمن ثم تمضى... "

إن مثل هذه الحياة الطويلة من العمل كصانع فيلم من عام ١٩٢٨ حتى عام ١٩٨٨ تكشف عن طاقة هائلة وقدرة على العمل مع الآخرين وقدرة على توفير التمويل اللازم لكل مغامرة. وقد شاركته فى إنتاج الكثير من أفلامه شركة عائلته للفوتوغرافيا فى أمستردام. وعمل لفترة طويلة مع فنيين للصوت أمثال " هيليين فان دونجن " و " مارسلين لوريدان " ، وفى المشروعات المتميزة عمل مع هنرى ستورك، وكر يس ماركر والإخوة ترافيانى. ويحتل أيفنز فى تاريخ السينما مكان المثال النموذجى للسينمائى الملتزم.

" روزاليند ديلمار "

قائمة أفلام مختارة

- الجسر ١٩٢٨	*- The Bridge*
- شقاء فى بوريناج ١٩٣٣	*- Misere au Borinage*
- الأرض الإسبانية ١٩٣٧	*- The Spanish Earth*
- ٤٠٠ مليون ١٩٣٨	*- The 400 Millions*
- أندونيسيا تنادى ١٩٤٦	*- Indonesia Calling*
- فالباريزو ١٩٦٢	*- A Valpariso*
- التطهير السابع عشر ١٩٦٧	*- The Seventeenth Parallel*
- كيف حرك يوكونج الجبال ١٩٧٦	*- How Yukong Moved The Mountains*
- تاريخ الريح ١٩٨٨	*- Histoire de vent*

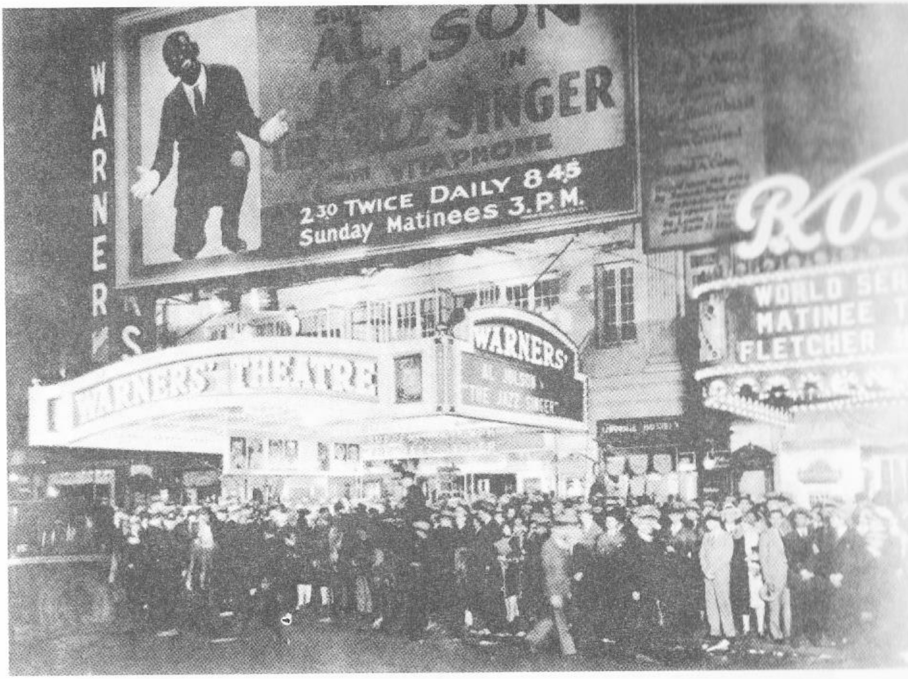
ملحق الصــور

صورة رقم ١



ريت باتلر (كلارك جيبل) وسكارليت أوهارا (فيفيان لى) فى الفيلم الملحمى "ذهب مع الريح" (١٩٣٩) من إخراج ديفيد أو . سيلزنيك.

صورة رقم ٢



فيلم "مغنى الجاز" فى دار عرض شركة وارنر فى مدينة نيويورك.

صورة رقم ٣



فيلم "الأطلنطى" (١٩٢٩) من إخراج إى إيه دوبون الذى صنعت منه نسخ بعدة لغات : الإنجليزية والفرنسية والألمانية. الصورة مشهد من النسخة الإنجليزية من بطولة جون ستيورات ومادلين كارول.

صورة رقم ٤



فيلم "الأطلنطى" المشهد من النسخة الألمانية من بطولة فرانسيس ليديرر ولوسى مانهايم.

صورة رقم ٥



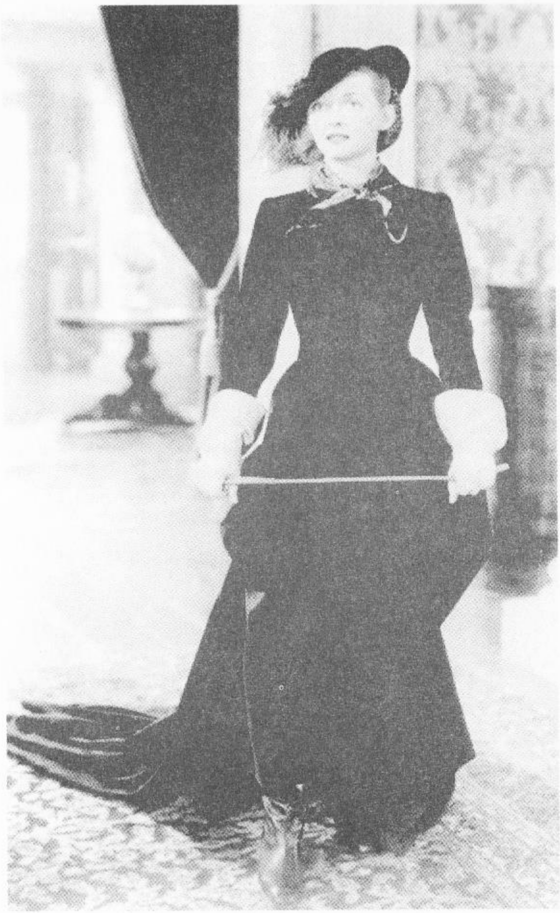
لقطة من فيلم "الغناء تحت المطر" (١٩٥٢) الذى يتناول فترة دخول الصوت إلى السينما ، وفى اللقطة چين كيلى (فى دور دون لوكوود) وجين هاجين (فى دور لينا لامونت (يجريان البروفات للميكروفون).

صورة رقم ٦



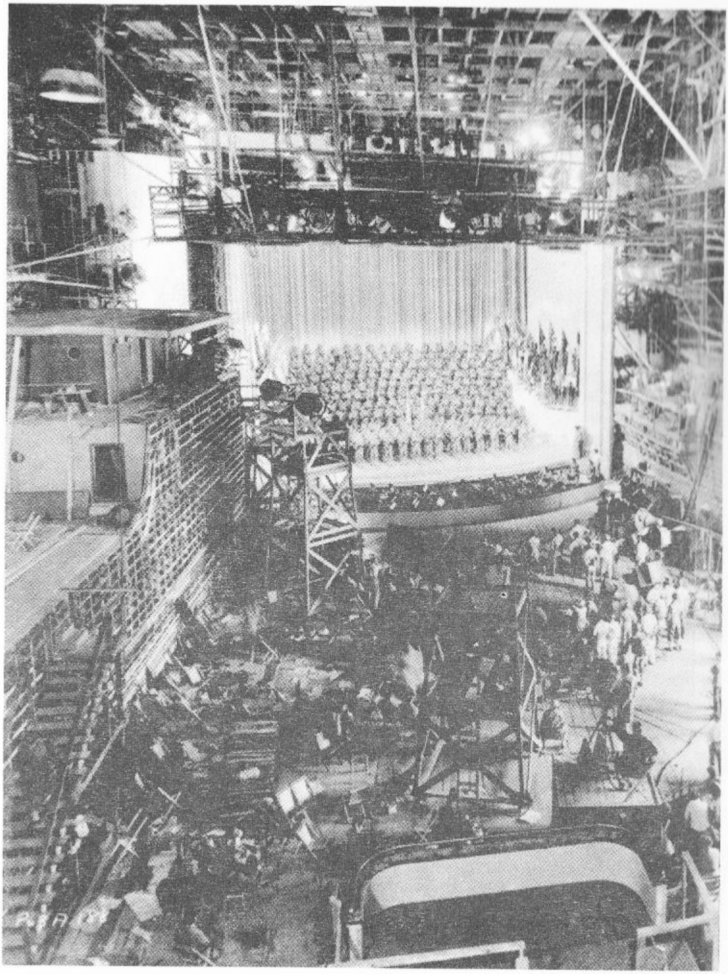
جورج بانكروفت وبيتى كومبتون فى فيلم "أرصفة نيويورك" (١٩٢٨) من إخراج جوزيف فون ستيرنبيرج.

صورة رقم ٧



بيتى ديفير فى دور جولى مارسدين الذى فازت عنه بالأوسكار فى فيلم "جيزبيل" (١٩٣٨) من إخراج ويليام وايلر.

صورة رقم ٨



تصوير مشهد من الفيلم الموسيقى عن فترة الحرب "هذا هو الجيش" (١٩٤٣) داخل استوديوهات شركة إخوان وارنر.

صورة رقم ٩



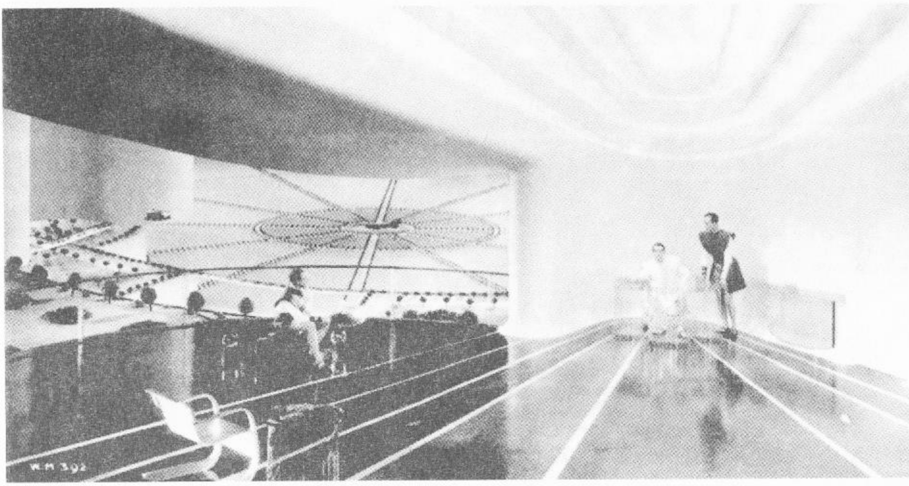
جودى جارلاند فى دور إستير ، لابن الجيران فى فيلم شركة إم جى إم الموسيقى "قابلنى فى سانت لويس" (١٩٤٤) من إخراج فينسينت مينيللى.

صورة رقم ١٠



نجريد بيرجمان فى فيلم "سترومبولى" (١٩٤٩) الأول بين خمسة أفلام أخرجها لها المخرج الإيطالى روبيرتو روسيلليني.

صورة رقم ١١



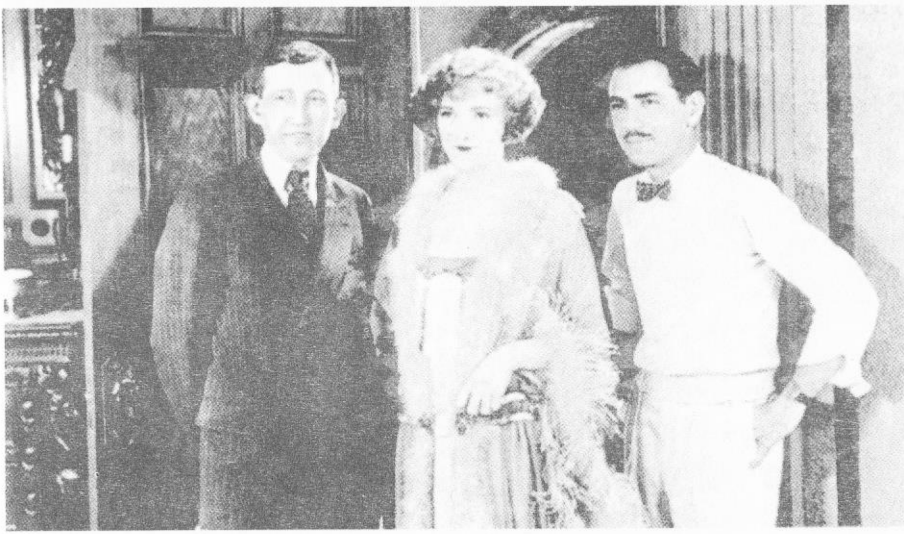
مشهد من الفيلم الخيالى المستقبلى "أشياء سوف تأتى"، النسخة السينمائية من "شكل الأشياء التى سوف تأتى" من تأليف إتش جى ويلز، من إخراج ويليام كاميرون مينديز وإنتاج ألكسندر كوردا.

صورة رقم ١٢



كلارا بو مع الشاب جارى كوبر فى فيلم "أطفال الطلاق" ، من إنتاج وإخراج فرانك لويد لشركة فاموس بلايرز لاسكى (باراماونت) فى عام ١٩٢٧، قبل حلول "ميثاق الإنتاج" الأول مباشرة .

صورة رقم ١٣



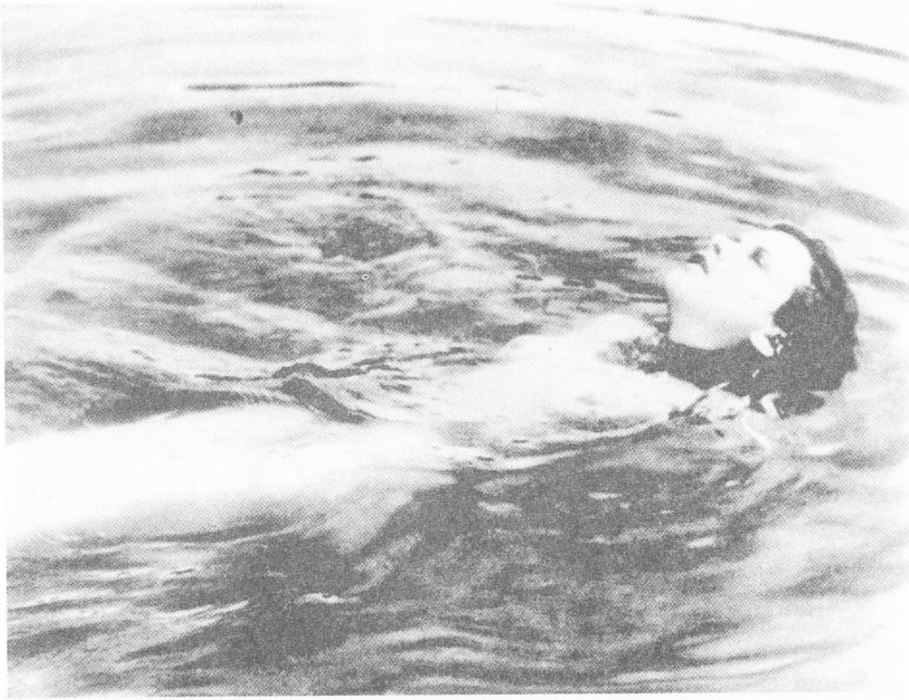
ويل هايز فى زيارة لاستوديوهات تالميدج.

صورة رقم ١٤



مارلين ديتريتش مع كليف بروك فى فيلم "قطار شنغهاى السريع" (١٩٣٢) من إخراج جوزيف فون ستيرنبيرج.

صورة رقم ١٥



هيدى كيسلر (التى عرفت لاحقًا باسم هيدى لامار) عارية فى مشهد الحمام من فيلم "النشوة" (١٩٣٣) من إخراج جوستاف ماكاتى . وبعد صنع الفيلم مباشرة، تزوجت من الميلونير النمساوى فريتز ميندل الذى حاول – دون نجاح – شراء كل نسخ الفيلم ليمنع توزيعه.

صورة رقم ١٦



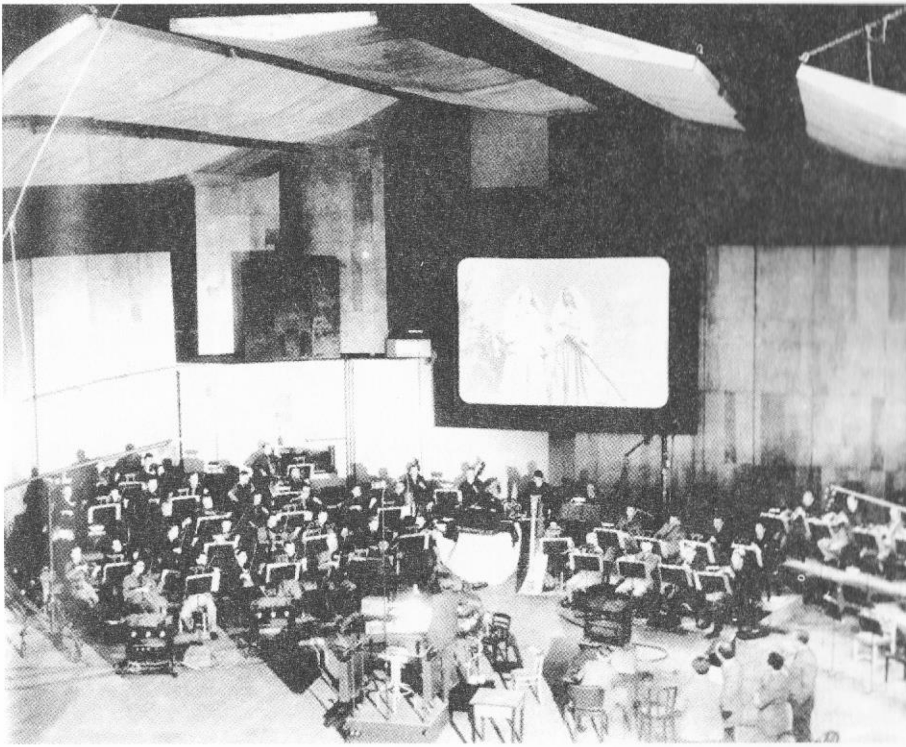
موريس شيفالييه فى فيلم "الأرملة الطروب" (١٩٣٤) من إخراج إرنست لوبيتش.

صورة رقم ١٧



تصريح الرقابة الذى اعتاد جيل من الجمهور البريطانى مشاهدته قبل عرض الفيلم، وهنا يحمل العلامة (×) للتصريح الرقابى لفيلم "مزرعة الرجل المشنوق" من إخراج جان دريفيل، وهو الفيلم الذى أنتج فى عام ١٩٤٥ لكنه لم يعرض فى بريطانيا إلا عام ١٩٥١.

صورة رقم ١٨



المؤلف الموسيقى برايان إيزديل يسجل شريط الصوت الموسيقى لفيلم "نرجس الأسود" (١٩٤٧) من إخراج مايكل باول وإيمريك بريسبيرجر، ويعزف الموسيقى أوركسترا لندن السيمفونى.

صورة رقم ١٩



ماكس أوبالس مع مارتين كارول فى موقع تصوير فيلم "لولا مونتيه" (١٩٥٥) .

صورة رقم ٢٠



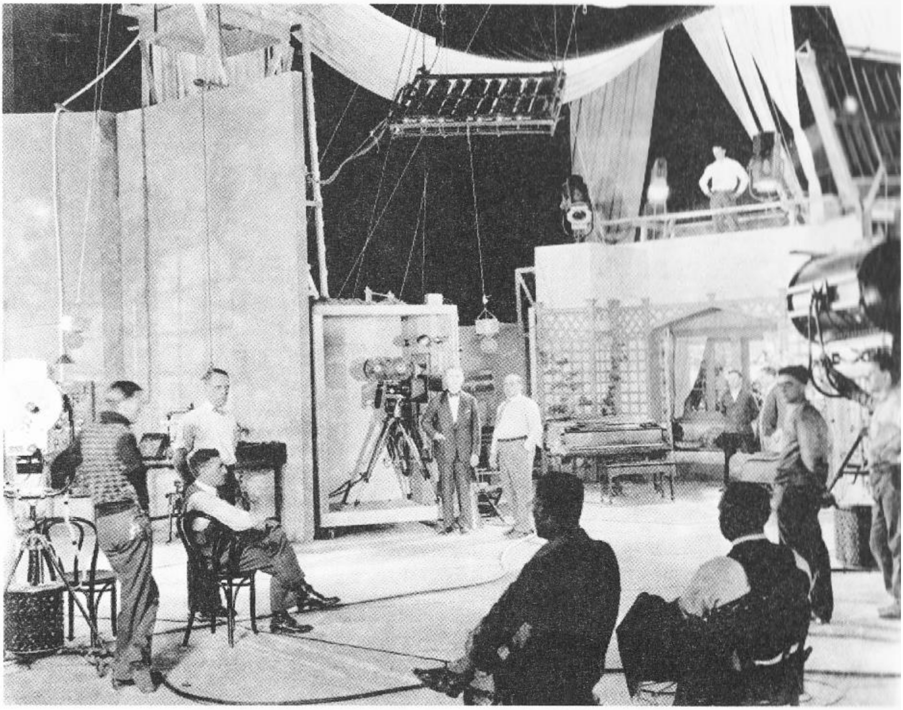
"مغامرات روبين هود" (١٩٣٨) ومشهد الذروة للمبارزة بالسيوف بين روبين (إيرول فلين) وغريمه الشرير جيسبورن (بازيل راذبون)، وهو المشهد الذى عمقت تأثيره الدرامى موسيقى إيريك كورنجولد.

صورة رقم ٢١



مارلين مونرو تقوم بعرض ترفيهى للقوات الأمريكية فى كوريا عام ١٩٥٤، ولقد وصفت هذا الحدث لاحقًا بأنه أهم أعمالها طوال حياتها.

صورة رقم ٢٢



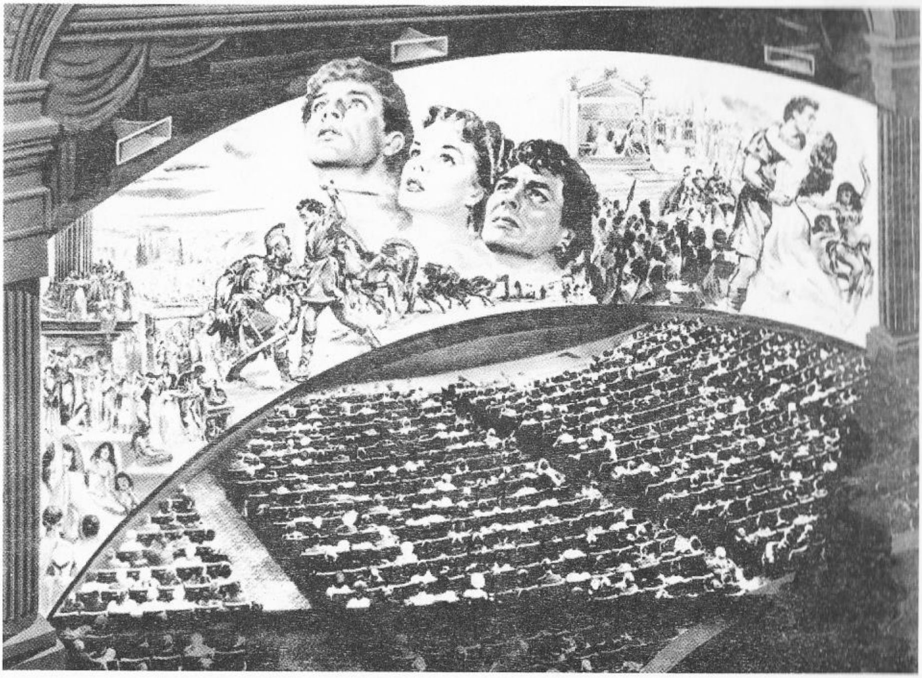
تقنية الصوت فى أيامها الأولى : استوديو فيتافون ، وتظهر فيه الكاميرا داخل صندوقها العازل للصوت.

صورة رقم ٢٣



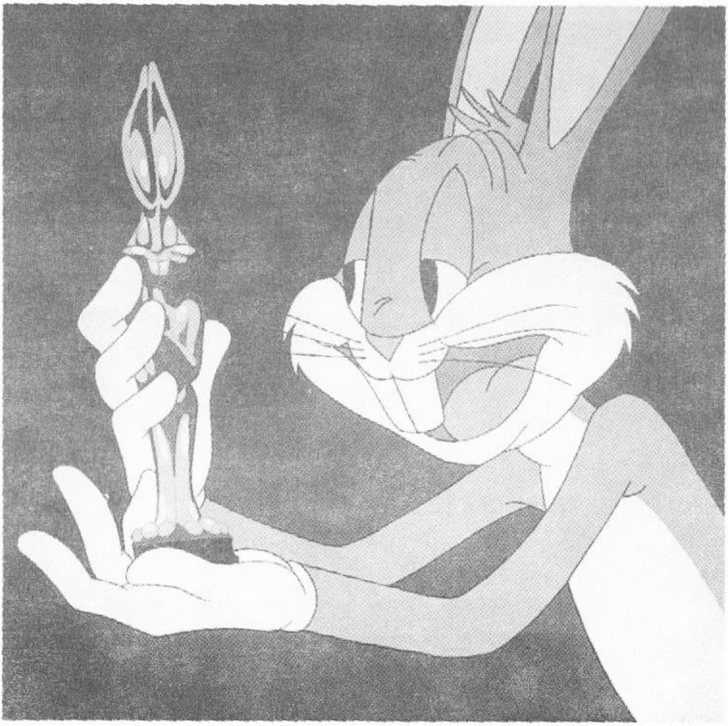
مشهد من فيلم "المواطن كين" (١٩٤١) يوضح براعة المصور السينمائى جريج تولاند فى استخدام البؤرة العميقة والتكوين فى العمق.

صورة رقم ٢٤



حلول الشاشة العريضة : إعلان عن فيلم "الرداء" (١٩٥٣) أول فيلم يعرض بطريقة السينماسكوب لشركة فوكس للقرن العشرين.

صورة رقم ٢٥



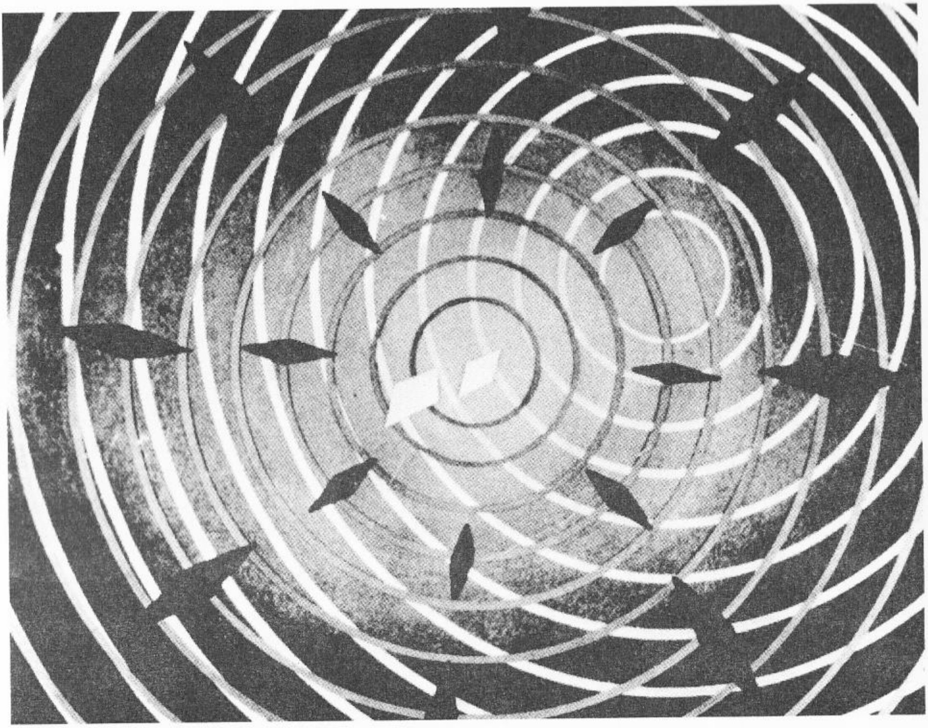
باجز فى الفيلم القصير "ماذا تطبخ يا دكتور؟" (١٩٤٤) من إخراج شاك جونز.

صورة رقم ٢٦



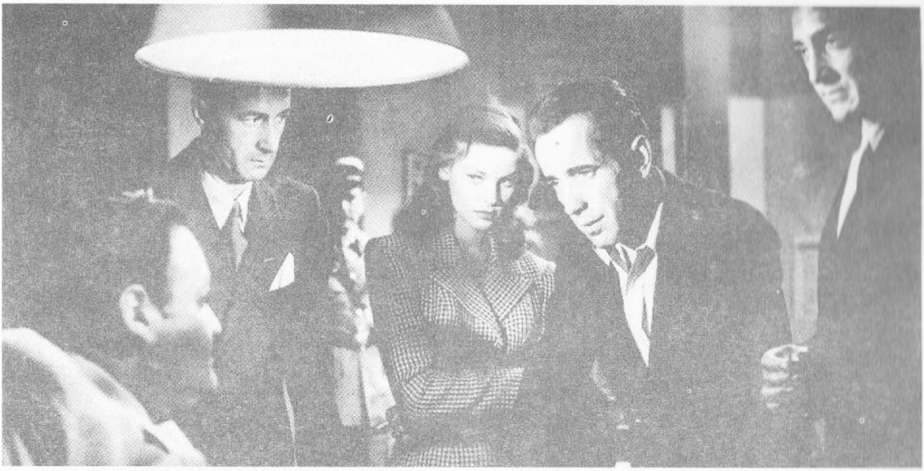
فيلم "القلنسوة الصغيرة" (١٩٤٩) ذو الإيحاءات الجنسية من إخراج تيكس أفرى.

صورة رقم ٢٧



"أليجريتو" (١٩٣٦) فيلم التحريك التجريبى لأوسكار فيشينجر.

صورة رقم ٢٨



همـــفرى بوجارت ولوريل باكول فى المشهد ذى الجو الخاص من فيلم "أن تملك ولا تملك" (١٩٤٤) لهوارد هوكس.

صورة رقم ٢٩



نمط فيلمى قائم بذاته ؟ المرح المميز للإخوان ماركس (الذين يظهرون فى الصورة فى أحد مشاهد فيلم "ليلة فى كازابلانكا - ١٩٤٦") ، وكان ذلك هو أحد أنواع الكوميديا التى ازدهرت فى الثلاثينيات والأربعينيات.

صورة رقم ٣٠



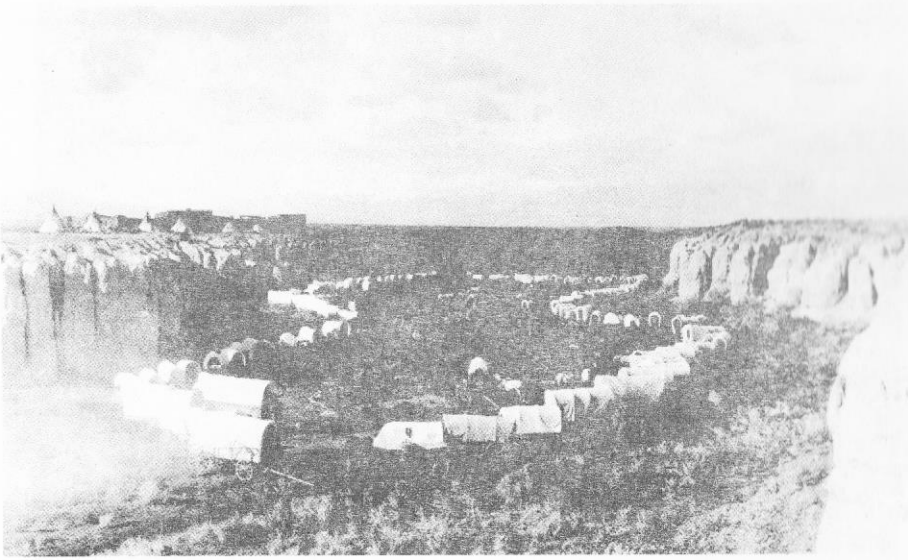
كارى جرانت وكاترين هيبورن فى الفيلم الكوميدى "قصة فيلادلفيا" (١٩٤٠) من إخراج جورج كيوكر. لقد أعيد صنع الفيلم فى عام ١٩٥٦ كفيلم موسيقى بعنوان "المجتمع الراقى" من بطولة فرانك سيناترا وچين كيلى وبينج كروسبى.

صورة رقم ٣١



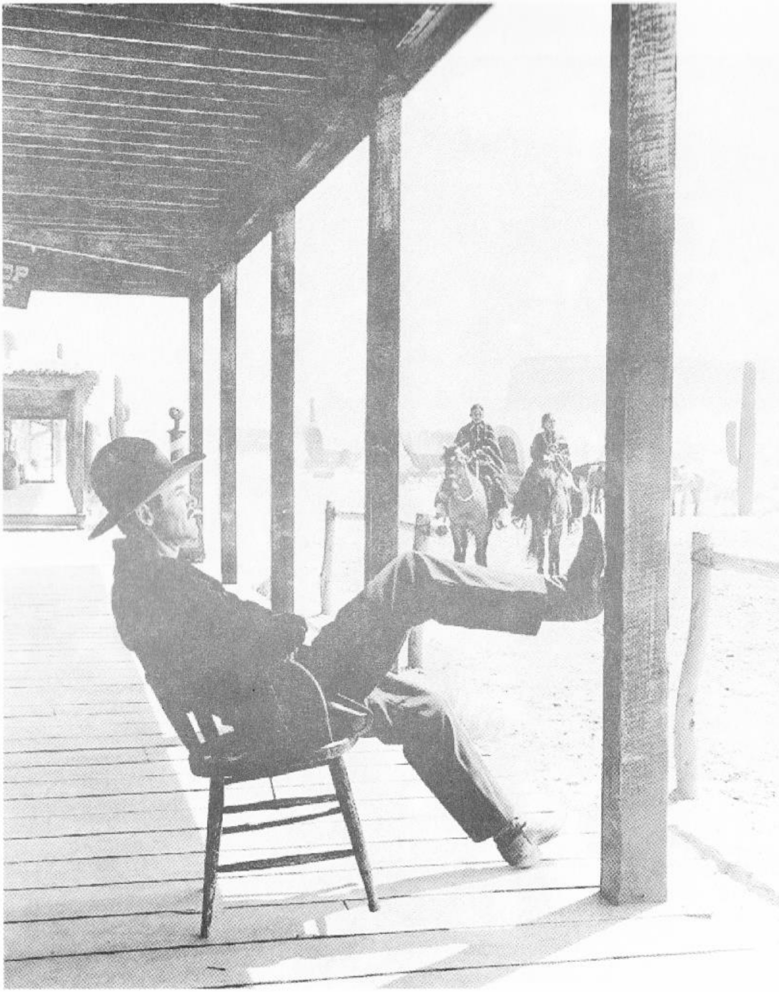
"تأمين مزدوج" (١٩٤٤) من إخراج بيلى وايلدر.

صورة رقم ٣٢



منظــر للغــرب الأمريكى ، من فيلم "العربة المغطاة" (١٩٢٣)، من إخراج جيمس كروز.

صورة رقم ٣٣



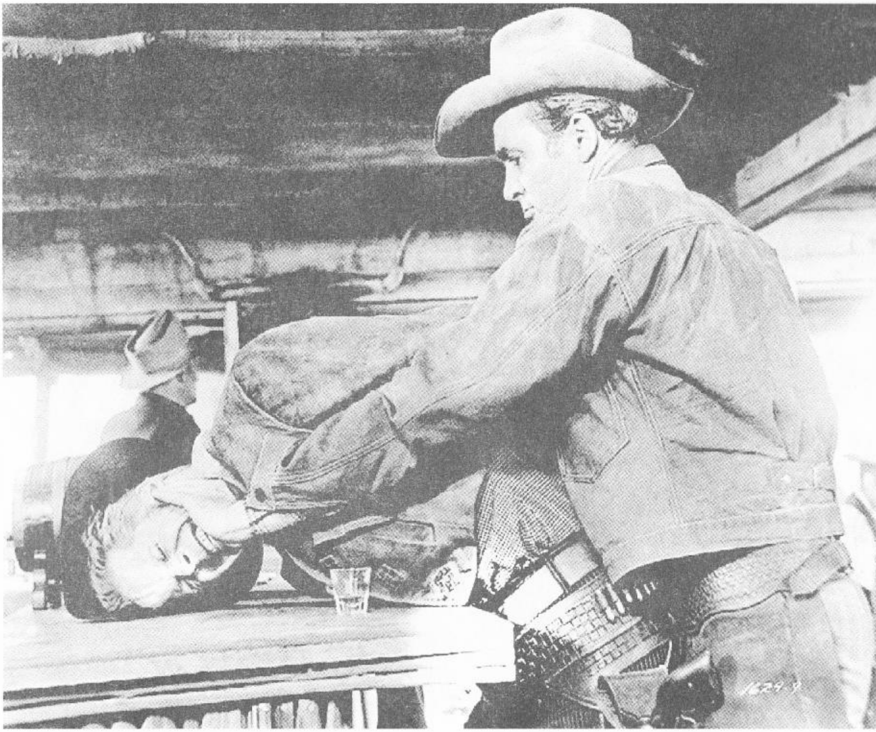
هنرى فوندا فى دور وايات إيرب فى فيلم الويسترن الكلاسيكى "العزيزة كليمنتين" (١٩٤٦) من إخراج جون فورد.

صورة رقم ٣٤



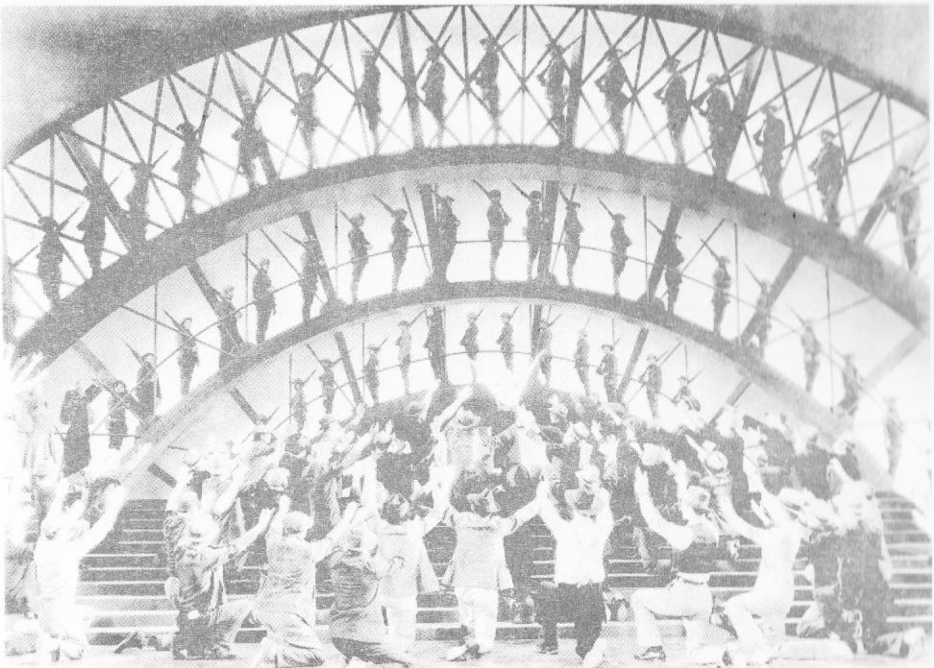
جون وين فى دور الكابتن ناثان بريتلز فى فيلم "لقد كانت ترتدى شريطاً أصفر" (١٩٤٩) لجون فورد.

صورة رقم ٣٥



جيمس ستيورات ينفذ انتقامه من دان دوريا فى فيلم "وينشستر ٧٣" (١٩٥٠) من إخراج أنتونى مان.

صورة رقم ٣٦



نمرة "تذكر رجلى المنسى" من تصميم باسبى بيركلى فى فيلم "الباحثون عن الذهب فى عام ١٩٣٣" من إخراج ميرفن ليروى.

صورة رقم ٣٧



فريد أستير مع مصمم الرقصات هيرميس بان فى استوديوهات شركة آر كيه أوه .

صورة رقم ٣٨



جينجر روجرز وفريد أستير فى فيلم "زمن رقصة السوينج" (١٩٣٦) الذى أخرجه جورج ستيفنز لشركة آر كيه أوه.

صورة رقم ٣٩



ريتشارد ويد مارك وجلوريا جريهام فى الميلودراما الفرويدية "شبكة العنكبوت" (١٩٥٥) من إخراج فينسينت مينيللى.

صورة رقم ٤٠



جيمس كاجنى فى فيلم "عدو الشعب" (١٩٣١) من إخراج ويليام ويلمان لشركة إخوان وارنر، وهو الفيلم الذى خلق موجة من هذا النمط الفيلمى.

صورة رقم ٤١



جان جابان فى دور القاتل فى فيلم مارسيل كارنيه وجاك بريفير

. Le Jour se lève

صورة رقم ٤٢



الفيلم نوار: روبرت ميتشوم مع فيرجينيا هيوستون فى فيلم ترونيه ذى الاسم الموحى "قادم من الماضى" (١٩٤٧).

صورة رقم ٤٣



جانيت لى فى دور ماريون كرين وهى تخفى الأموال المسروقة عن عينى رجل المرور المتفحص فى فيلم هيتشكوك "سايكو" (١٩٦٠).

صورة رقم ٤٤



ألفريد هيتشكوك فى موقع تصوير فيلم "فرينزى" (١٩٧٢).

صورة رقم ٤٥



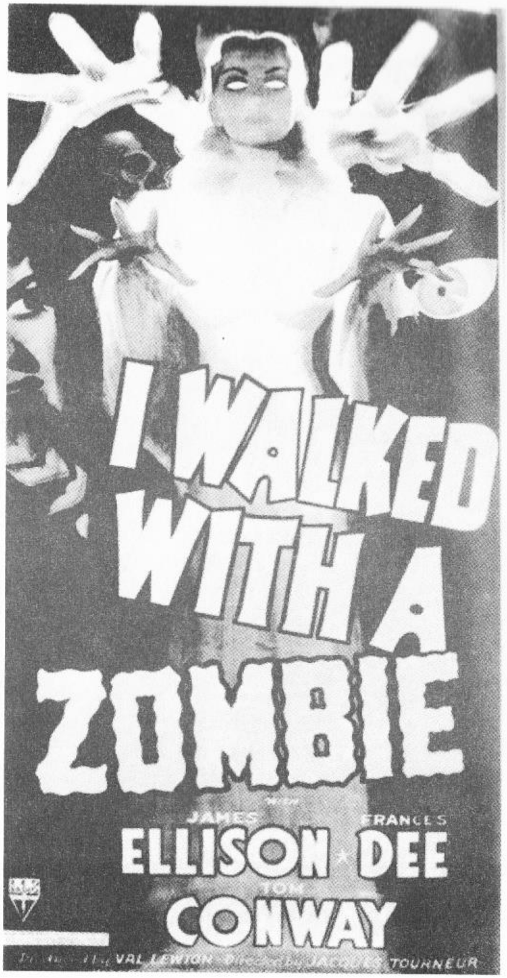
مشهد من فيلم "الحب المجنون" (١٩٣٥) من بطولة بيتر لورى وإخراج كارل فرويند ، والذى قام بتصويره شيستر ليونز وجريج تولاند، وكان مثالاً عن نقل تقنيات التصوير والإضاءة الألمانية إلى هوليوود فى الثلاثينيات والأربعينيات.

صورة رقم ٤٦



بيلا لوجوزى فى دور "دراكيولا" (١٩٣١) الذى كان أول فيلم من سلسلة أفلام الرعب من إنتاج شركة يونيفرسال فى الثلاثينيات.

صورة رقم ٤٧



الملصق الإعلانى "لقد سرت مع أحد الأحياء الموتى" (١٩٤٣) من إخراج جاك تورنيه وإنتاج فال ليوتون لشركة آر كيه أوه.

صورة رقم ٤٨



جان ماريه فى دور الوحش وجوزيت داى فى دوّر الجميلة فى فيلم "الجميلة والوحش" (١٩٤٦) من إخراج جان كوكتو.

صورة رقم ٤٩



فيلم "مشكلات الإسكان" (١٩٣٥) من إخراج إدجار أنستى وأرثر إيلتون ، وهو الفيلم التسجيلى الممول من أجل إزالة الأحياء العشوائية فى بريطانيا.

صورة رقم ٥٠



الفيلم التسجيلى عن "الصفقة الاقتصادية الجديدة" ، وهو فيلم "المحراث الذى شق السهول" (١٩٣٦) من إخراج بارى لورنتز.

صورة رقم ٥١



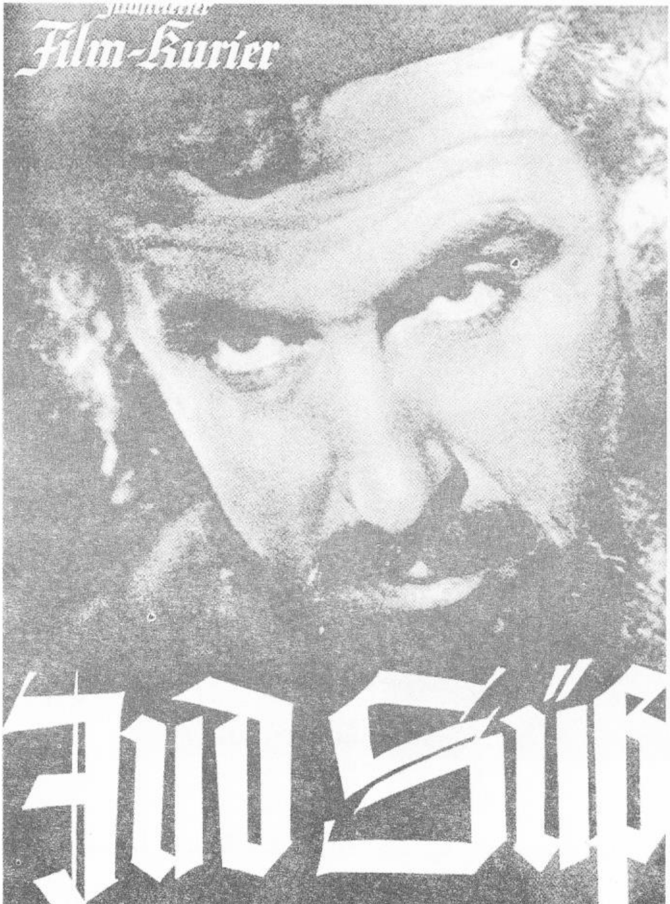
فيلم "عندما اندلعت النيران" (١٩٤٣).

صورة رقم ٥٢



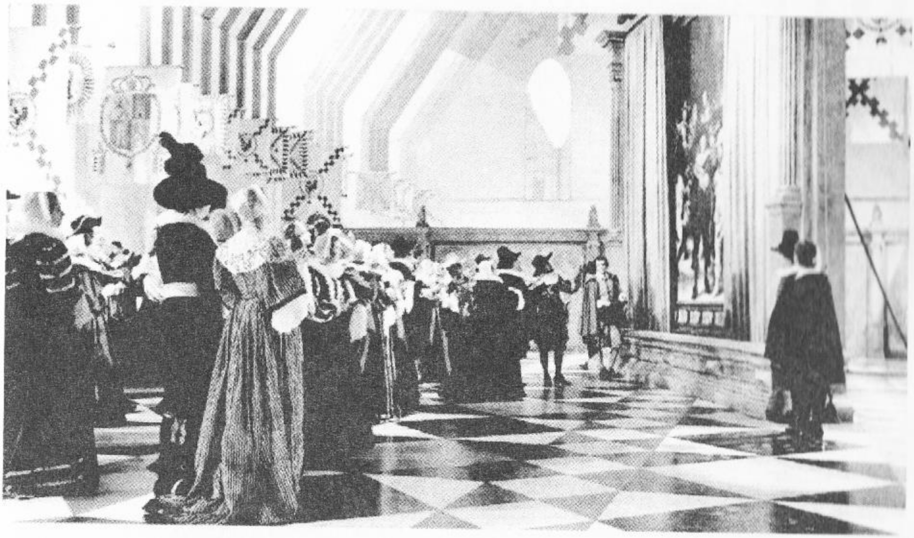
على حدود الأرض والماء فى فيلم "زويدزرى" (١٩٣٣).

صورة رقم ٥٣



صفحة الغلاف من مجلة "فيلم كوريير المصورة"، وعليها فيرديناند ماريان في دور "سوس" (١٩٤٠) من إخراج فييت هارلان عن رواية ليون فويتشفاجنر.

صورة رقم ٥٤



مشهد من فيلم "رامبرانت" (١٩٣٦) من إنتاج وإخراج ألكسندر كوردا، وتصميم المناظر لفينسينت كوردا.

صورة رقم ٥٥



جان رينوار ونورا جريجور فى فيلم "قواعد اللعبة" الذى لم ينجح جماهيريًا عند عرضه فى عام ١٩٣٩ لكنه يعتبر اليوم واحدًا من أعظم الأفلام فى تاريخ السينما.

صورة رقم ٥٦



بول روبنسون فى النسخة السينمائية من العمل الموسيقى "سفينة الحب" (١٩٣٦) لجيروم كيرن وأوسكار هامرستين، وإنتاج كارل لايمل جونيور لشركة يونيفرسال، وإخراج جيمس ويل . لقد اعتبر روبنسون دوره فى المسرحية والفيلم تقليلاً من شأن الزنوج.

صورة رقم ٥٧



"الواقعية الشعرية" : مشهد من فيلم كارنيه وبريفير Le Jour se lève . (١٩٣٩) وتصميم المنظر لألكسندر ترونيه.

صورة رقم ٥٨



أرليتى فى فيلم مارسيل كارنيه وجاك بريفير "أطفال الفردوس" (١٩٤٥).

صورة رقم ٥٩



لينو فينتورا فى فيلم التشويق " لا تلمس الغنيمة" (١٩٥٣) لجاك بيكير.

صورة رقم ٦٠



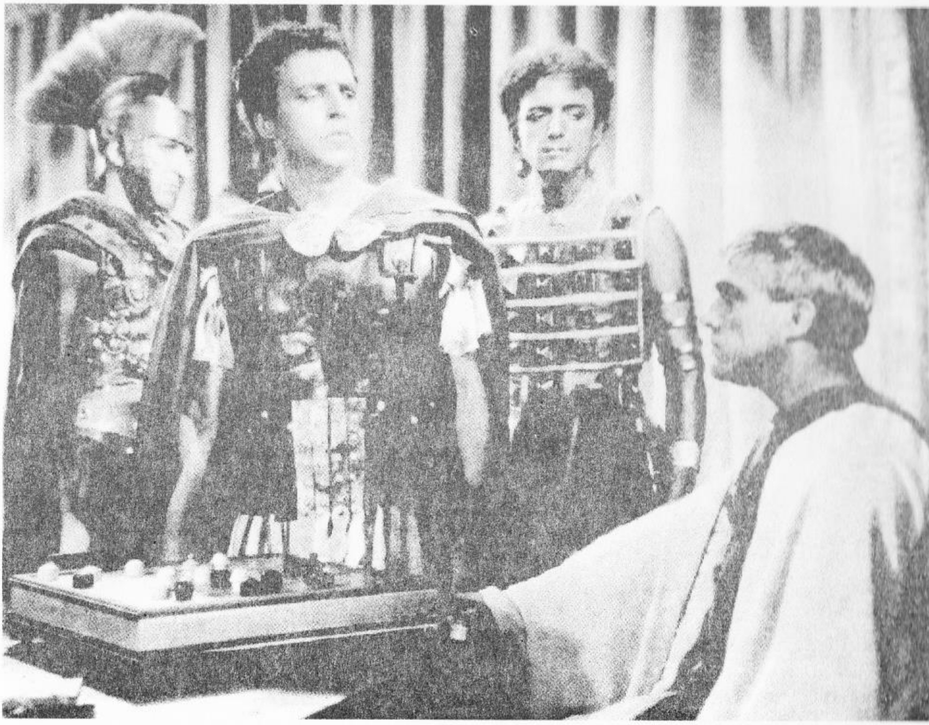
جيرار فيليب (على اليمين) وكريستيان جاك فى فيلم "فانفان لاتوليب" (١٩٥١) .

صورة رقم ٦١



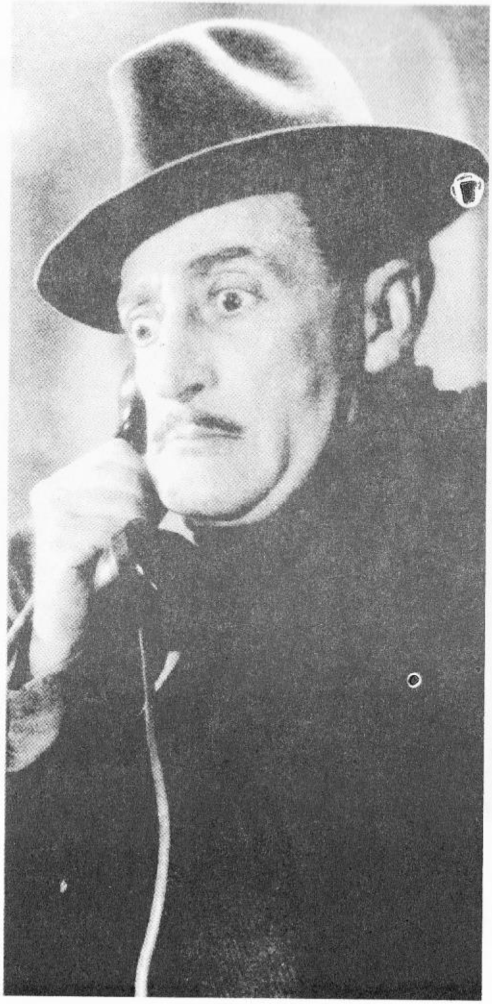
جاك تاتى فى دور مسيو هولو فى فيلم "أجازة مسيو هولو" (١٩٥٣).

صورة رقم ٦٢



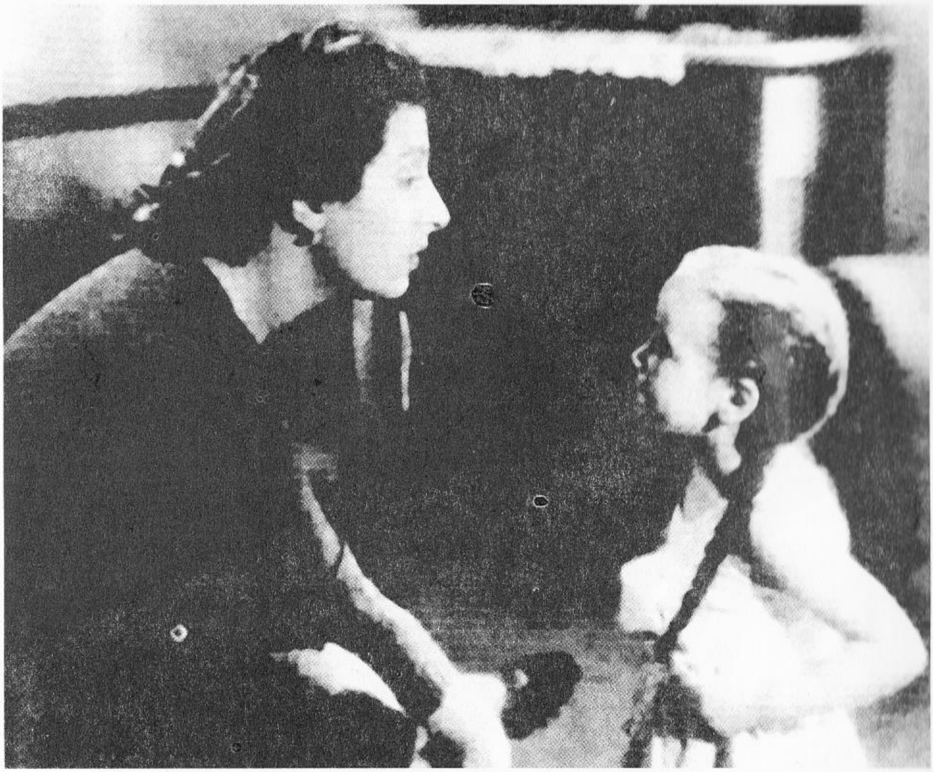
روما القديمة فى الفترة التى مهدت لحكم موسولينى : كارمينى جالونى فى فيلم "الأسد الأفريقى" (١٩٣٧).

صورة رقم ٦٣



الممثل الكوميدى الإيطالى توتو فى فيلم "إمسك حرامى" (١٩٥١) من إخراج ستينو ومونيشيللى.

صورة رقم ٦٤



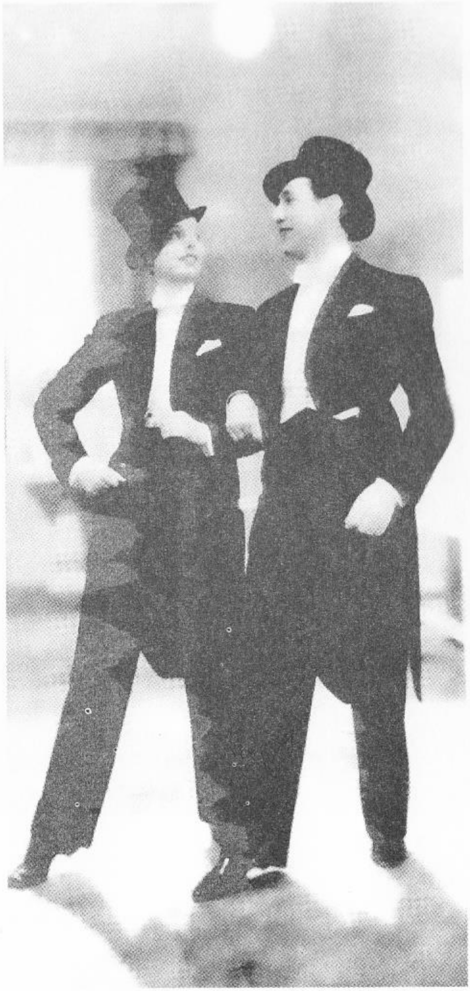
أنا مانيانى مع الممثلة الطفلة أبيشيللا فى فيلم "فائقة الجمال" (١٩٥١) لفيسكونتى.

صورة رقم ٦٥



فيتوريو دى سيكا يخرج "سارقو الدراجات" (١٩٤٨).

صورة رقم ٦٦



جيسى ماتيوز وسونى هيل فى فيلم "فتاة أولاً" (١٩٣٥) من إخراج فيكتور سافيل.

صورة رقم ٦٧



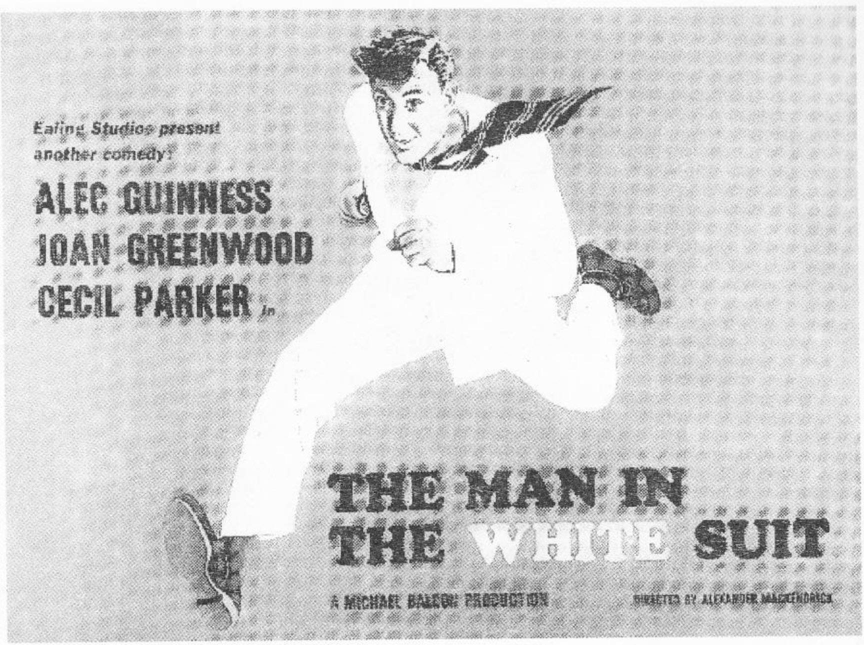
جراسى فيلدز فى دورها الذى تميزت به فى فيلم "نغنى ونحن نمضى" (١٩٣٤) من إخراج بازيل دين.

صورة رقم ٦٨



السلم الذى يصعد إلى السماء فى فيلم "مسألة حياة أو موت" (١٩٤٦) من إخراج مايكل باول وإيمريك بريسبيرجر.

صورة رقم ٦٩



ملصق شركة إيلنج لفيلم "الرجل ذو البدلة البيضاء" (١٩٥١) من بطولة أليك جينيس وإخراج ألكسندر ماكندريك.

صورة رقم ٧٠



مارجريت لوكوود فى الفيلم الميلودرامى الشهير "السيدة الشريرة" (١٩٤٥) إخراج ليزلى أرليس . أعيد تصوير عدد من اللقطات للنسخة الأمريكية بسبب عدم التواؤم مع المفهوم الأمريكى للقطة التى تنتهى عند خط الرقبة.

صورة رقم ٧١



كريستوفر لى فى دور "دراكيولا أمير الظلام" (١٩٦٥) إخراج تيرانس فيشر لشركة هامر.

صورة رقم ٧٢



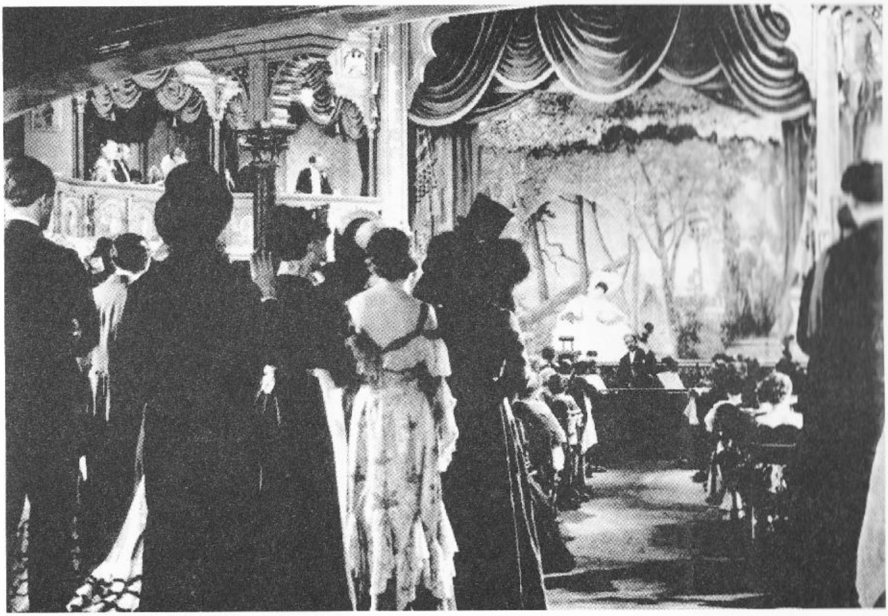
الجسد الجميل : فيلم لينى ريفينشتال "أوليمبيا" (١٩٣٨).

صورة رقم ٧٣



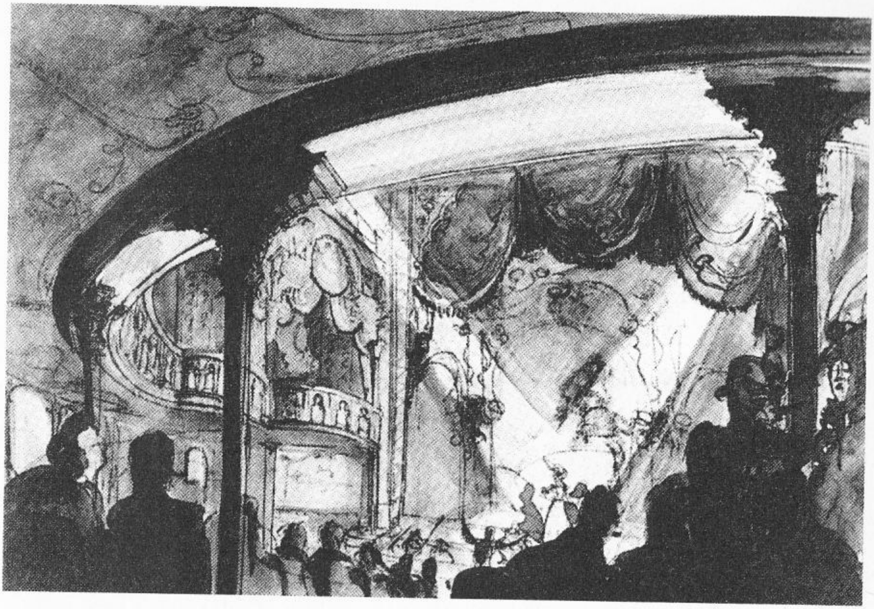
ليليان هارفى فى فيلم "رقصات الكونجرس" إخراج إيريك شاريل.

صورة رقم ٧٤



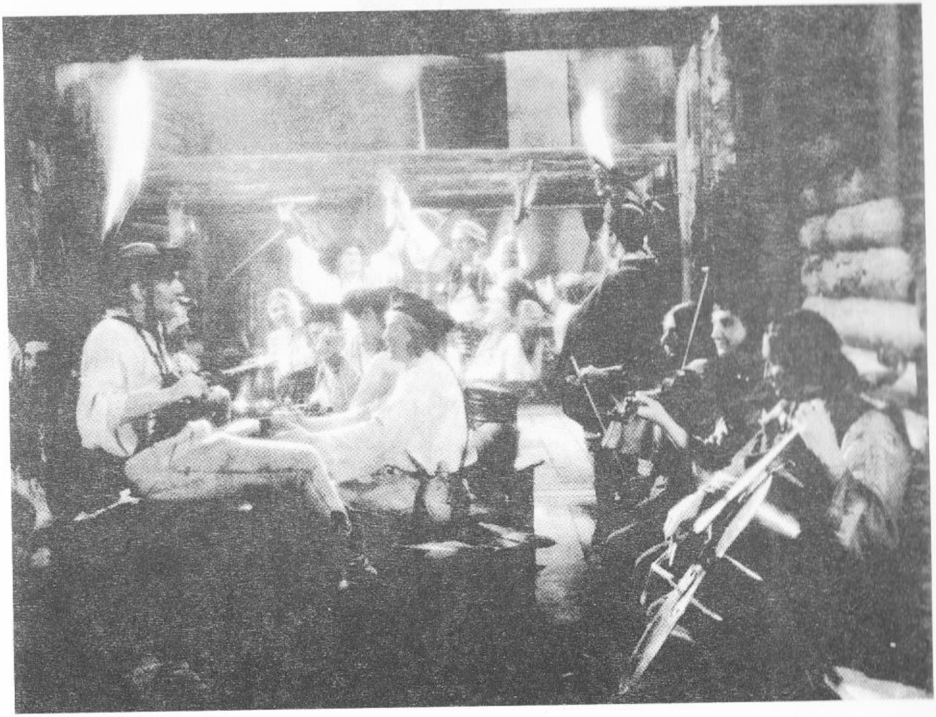
مشهد من فيلم "داشم الخضرة" من بولة جيسى ماتيوز وسونى هيل ، من إخراج فيكتور سافيل، وتصميم المناظر لألفريد يونج.

صورة رقم ٧٥



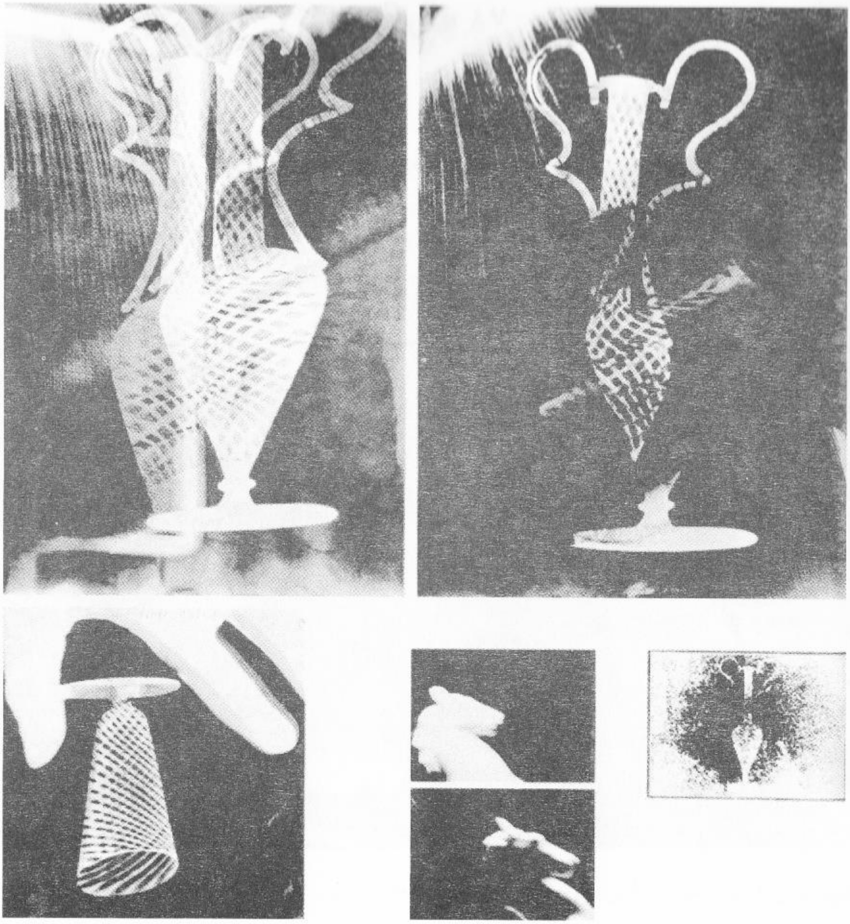
اسكتش لنفس المنظر من تصميم يونج.

صورة رقم ٧٦



فيلم "يانوتشيك" (١٩٣٦) لمارتين فريش.

صوره رقم ٧٧



صور من فيلم "لحظات موسيقية" لفرانشيسكا وستيفان تيمرسون، والفيلم صنع فى بولندا عام ١٩٣٤ لكن الفيلم مفقود الآن ، وتم تجميع بعض المواد الباقية بواسطة ستيفان تيمرسون فى لندن خلال الأربعينيات.

صورة رقم ٧٨



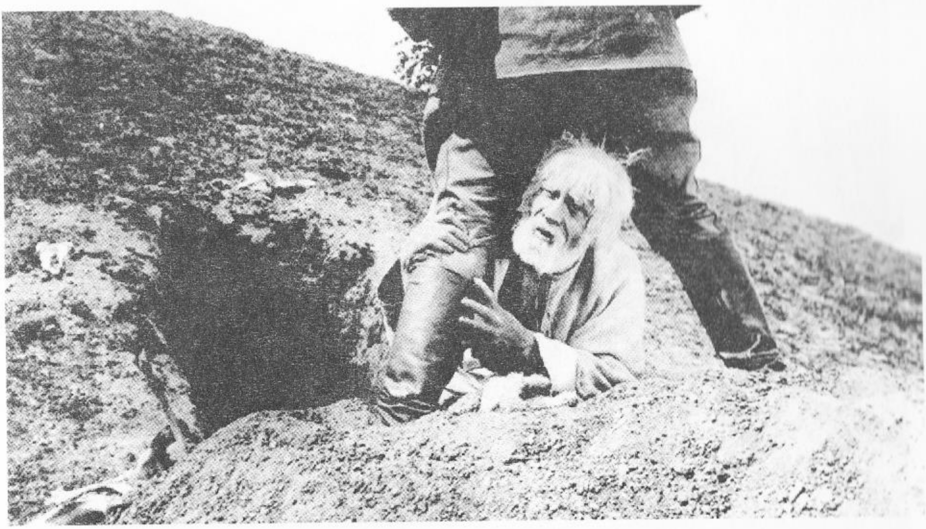
جورجى ألكسندرف فى فيلم "فولجا فولجا" (١٩٣٧) والاحتفاء بحياة المزارع الجماعية.

صورة رقم ٧٩



بوريس بابوشكين (إلى اليمين) فى دور القائد فى الجيش الأحمر من الفيلم الذى تمت محاكاته كثيرًا "تشاباييف" (١٩٣٤) من إخراج سيرجى وجوجى فاسيلييف، وهو الفيلم الذى يدور عن الحرب الأهلية.

صورة رقم ٨٠



فيلم "زفينجورا" (١٩٢٧).

صورة رقم ٨١



فيلم "راجا هاريشاندرا" (١٩١٣) من إخراج دى جيه فالكه، والذى يعتبر أول فيلم هندى روائى.

صورة رقم ٨٢



فيلم لاف كوش" (١٩٥١) والذى يدور عن الأساطير الهندية ، من إخراج نيروبا روى.

صورة رقم ٨٣



الممثلة نرجس فى فيلم "المطر" (١٩٤٩) ، حكاية عن الحب والهوية من إخراج راج كابور.

صورة رقم ٨٤



النجم الهندى ميهتاب فى دور الحاكم البطولى لجانسى ، فى فيلم "جانسى" من إخراج إس إم مودى، وهو أول فيلم هندى بالتكنيكلر.

صورة رقم ٨٥



فيلم "إنجا فيتو بيلاى" (١٩٦٥).

صورة رقم ٨٦



روبــرت ستاك وشيرلى ياماجوشى فى فيلم سام فوللر الذى يدور فى طوكيو "منزل من المامبو" (١٩٥٥).

صورة رقم ٨٧



الميلودراما الجماهيرية "نهر الربيع يتدفق إلى الشرق" (١٩٤٧) من إخراج زينج جونلى وكاى تشوشين ، ويدور الفيلم حول معاناة عائلة تحت الاحتلال اليابانى.

صورة رقم ٨٨



فيلم أوسومى وأمه" (١٩٢٤) من إخراج مينورو موراتا ، والفيلم متأثر بالتعبيرية الألمانية .

صورة رقم ٨٩



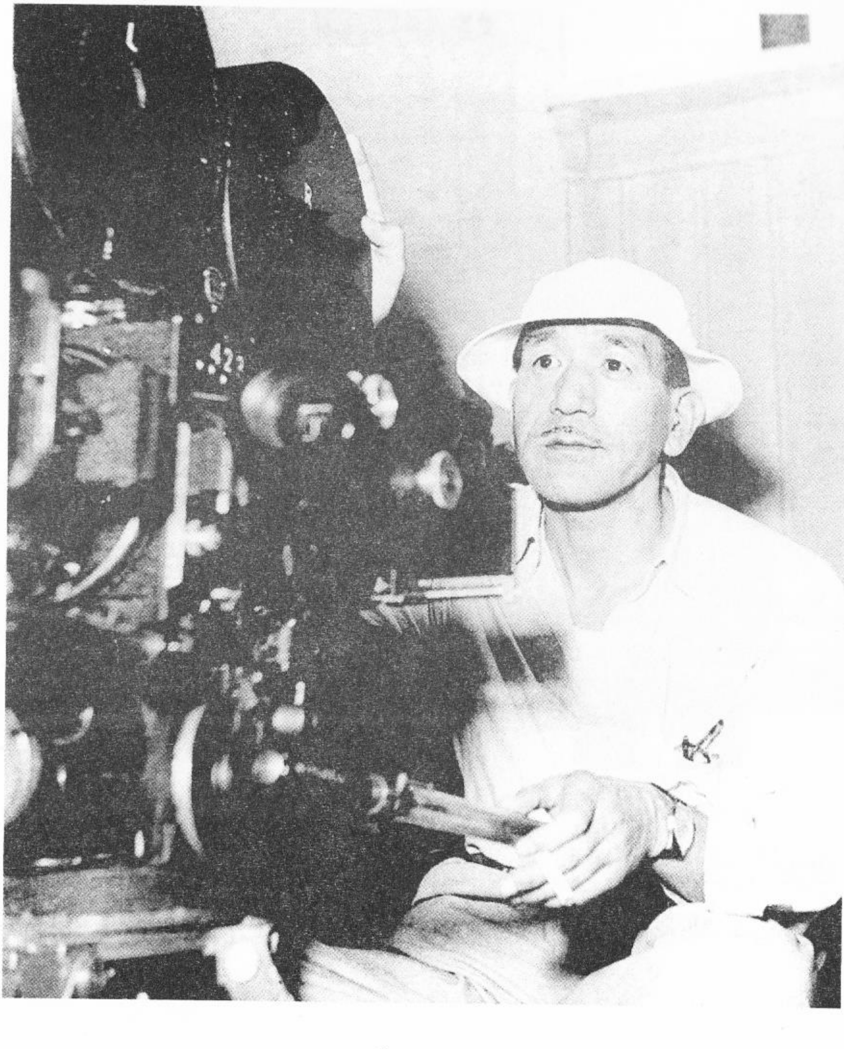
مشهد من فيلم هينوسوكى جوشو "زوجة جارى وأنا" (١٩٣١) ، واحد من أوائل الأفلام اليابانية ذات الصوت المتزامن.

صورة رقم ٩٠



قصة آخر زهور الكرسانثماس" (١٩٣٩).

صورة رقم ٩١



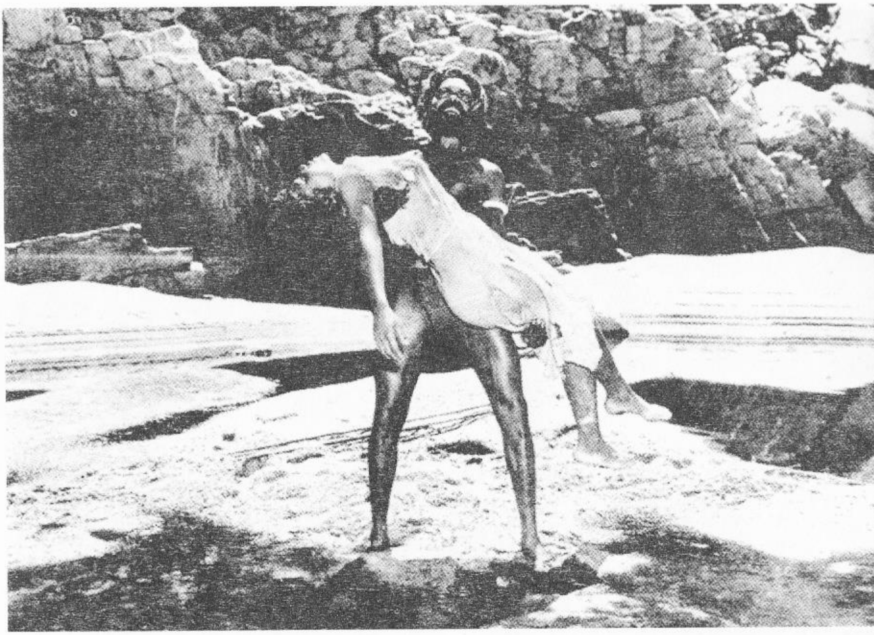
ياسو جيرو أوزو.

صورة رقم ٩٢



أرثر تاوشيرت (فى المنتصف) فى دور البطولة لفيلم ريموند لونجفورد "بلوك العاطفى" (١٩١٩)، والذى يعتمد على شعر أسترالى بلهجة الكوكنى.

صورة رقم ٩٣



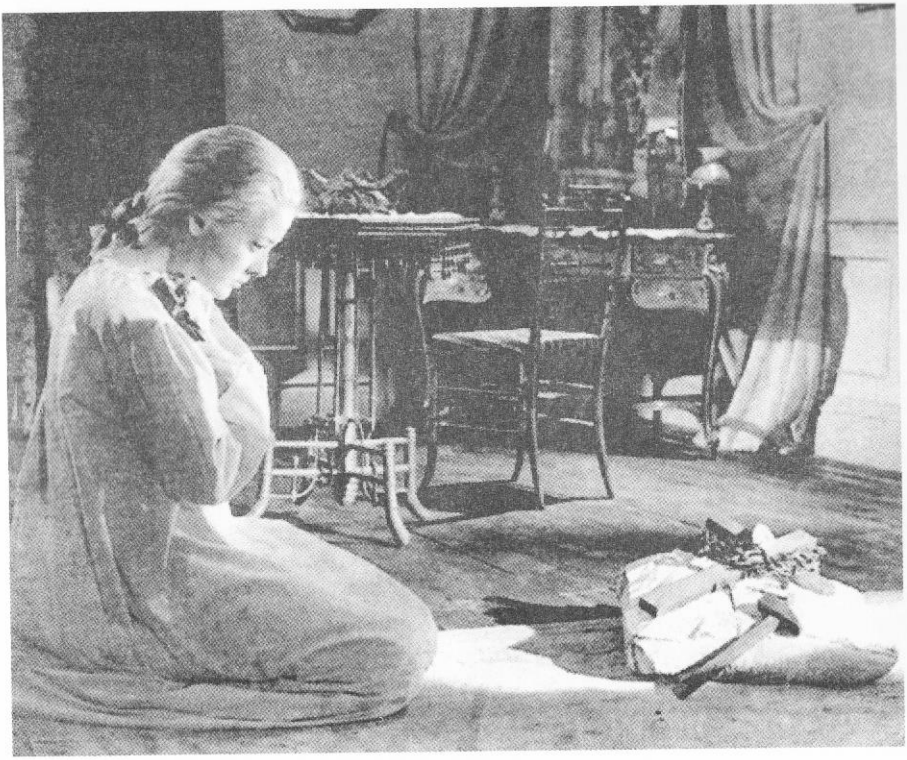
الفيلم الميلودرامى عن العنصرية "جيدا" (١٩٥٥) من إخراج تشارلز شوفيل وبطولة نجارلا كونوث فى دور الفتاة ابنة السكان الأصليين التى تتبناها عائلة بيضاء.

صورة رقم ٩٤



مشهد من فيلم بويبليرينا" ، أحد الأفلام المشهورة التى تعاون فيها فيجوروا والمخرج إيميليو فيرنانديز.

صورة رقم ٩٥



سيلفيا بينالى فى فيلم لويس بونويل "فيريديانا" (١٩٦١)

صورة رقم ٩٦



الفيلم الكلاسيكى الأرجنتينى "منزل الملاك" (١٩٥٧) من إخراج ليوبولدو تورى نيلسون.

صورة رقم ٩٧



فيلم "بايزا" (١٩٤٦)، جندى زنجى يكشف الظروف المروعة فى إيطاليا ما بعد الحرب.

صورة رقم ٩٨



عن الأبرياء : أليدا فاللى وجويف كوتين فى فيلم التشويق ذى الأجواء الخاصة "الرجل الثالث" (١٩٤٩) من إخراج كارول ريد، والفيلم يدور فى فيينا بعد الحرب.

صورة رقم ٩٩



فارلى جرينجر وأليدا فاللى فى فيلم لوكينو فيسكونتى "الحواس" (١٩٥٤)

صورة رقم ١٠٠



براندو فى الدور الذى جعله مشهورًا : ستانلى كوالسكى فى فيلم "عربة اسمها الرغبة" (١٩٥١).

صورة رقم ١٠١



فارلى جرينجر وكاثى أودونيل فى فيلم "يعيشون فى الليل" (١٩٤٨) من إنتاج شركة آر كيه أو ، وهو أول الأفلام الروائية الطويلة لنيكولاس راى.

صورة رقم ١٠٢



همفرى بوجارت وكاثرين هيبورن فى فيلم جون هيوستون "الملكة الإفريقية" (١٩٥١).

صورة رقم ١٠٣



بيرت لانكستر مع كيرك دوجلاس خلفه ، فى فيلم التشويق السياسى "سبعة أيام فى مايو" (١٩٦٤) من إخراج جون فرانكينهايمر.

صورة رقم ١٠٤



أورسون ويلز فى دور فولستاف فى آخر أفلامه العظيمة "أجراس فى الليل" (١٩٦٦).

صورة رقم ١٠٥



جين ويمان فى دور الأرملة الوحيدة التى تقع فى حى البستانى فى فيلم "كل ما تسمح به السماء" (١٩٥٥) ، أحد سلسلة الأفلام الميلودرامية التى أخرجها دوجلاس سيرك فى الخمسينيات من إنتاج روس هانتر.

صورة رقم ١٠٦



سو ليون فى دور أكبر من سنها قليلاً ، فى فيلم ستانلى كوبريك فى عام ١٩٦١ الذى اقتبسه عن رواية فلاديمير نابوكوف "لوليتا" ويظهر معها جيمس ميسون.

صورة رقم ١٠٧



مشهد من فيلم "حركات فى الليل" (١٩٧٥) من إخراج آرثر بن ومونتاج ديدى ألين.

صوره رقم ١٠٨

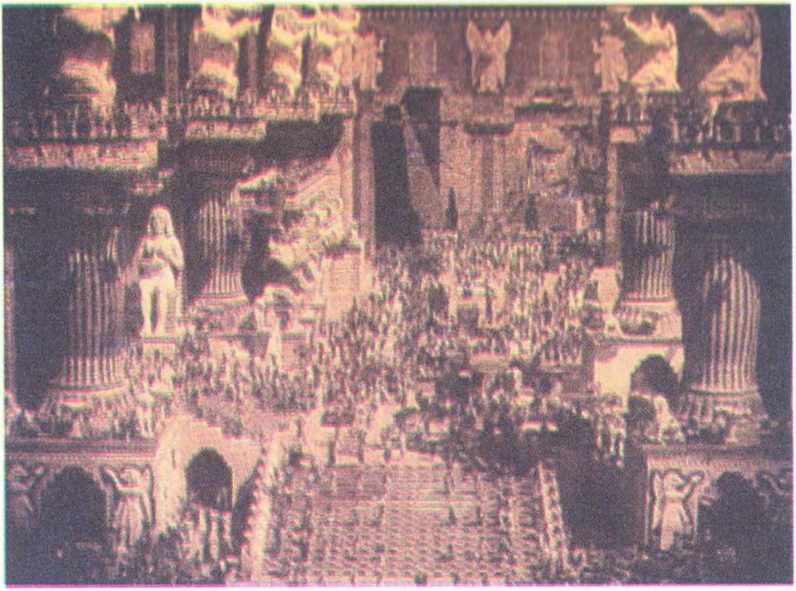


عمليات التحميض السينمائية المبكرة : صورة ثابتة من الفيلم التجريبى لبيرس سميث "قصة عاطفية لفراشة" (بريطانيا العظمى، ١٩١٢)



صورة ملونة باليد : تكبير لكادر من فيلم باتيه "حياة المسيح" (١٩١٠) . كانت هناك فرق من النساء العاملات تستخدمن التلوين اليدوى لكل كادر من الفيلم.

صورة رقم ١٠٩





كادران من فيلم جريفيث "التعصب" (١٩١٦). الكادر فى الأسفل تم استخدام قناع فيه يحجب الجزأين العلوى والسفلى ليخلق تأثير الشاشة العريضة. كانت إضافة الصبغة اللونية للمشاهد ممارسة معتادة فى الفترة الصامتة.

صورة رقم ١١٠



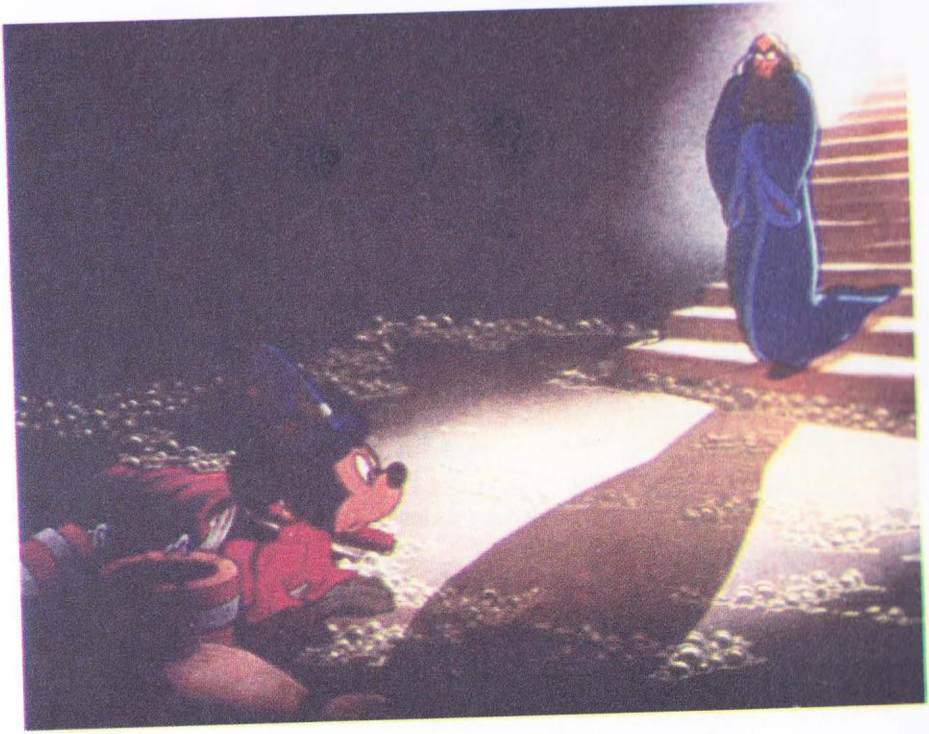
نانسى كارول فى "التتبع" من إخراج لويد كوريجان ولورانس شواب لشركة باراماونت فى عام ١٩٣٠. كانت تقنية تكنيكلر الفصلية التى بدأت فى أواخر العشرينيات تستخدم شريطين من الفيلم ملتصقين معًا ، الأول أحمر والآخر أخضر، وذلك لخلق التأثير اللونى.

صورة رقم ١١١



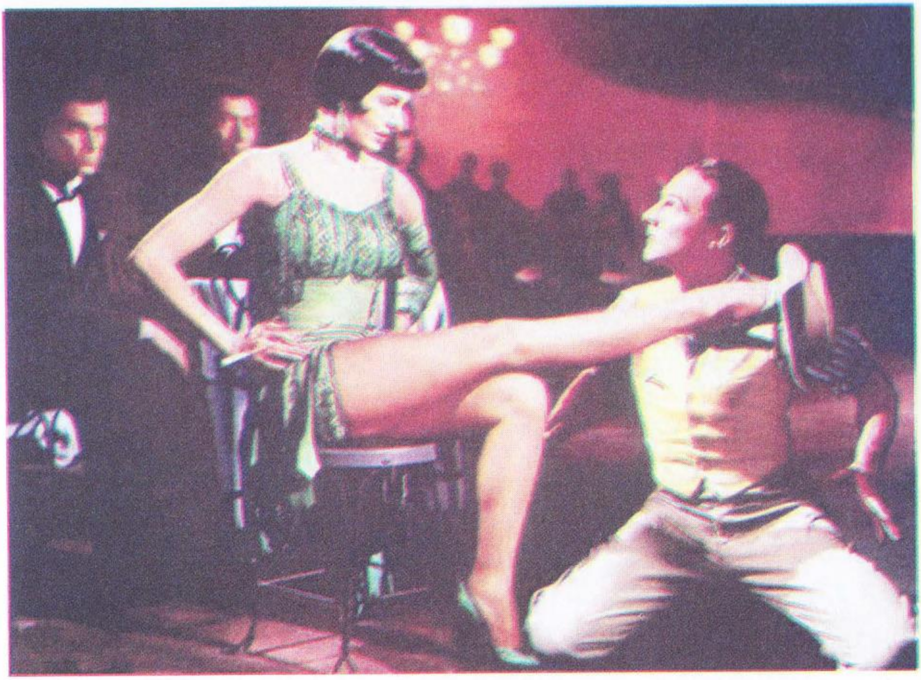
انتصار التكنيكلر ذات الشرائط الثلاث: دوروثى (جودى جارلاند) وخيال المآتة (راى بولجر) على الطريق الأصغر المصنوع من قوالب الطوب، فى فيلم "ساحر أووز" (١٩٣٩) إخراج فيكتور فيلمنج . استخدم الفيلم الألوان للدلالة على العالم الخيالى فى مدينة أووز، على النقيض من العالم " الحقيقى" فى كانساس بالأبيض والأسود.

صورة رقم ١١٢



مشهد "صبى الساحر" من فيلم والت ديزنى "فانتازيا" (١٩٤٠) الذى كان فيلمًا مبهرًا بتقنية التكنيكلر.

صورة رقم ١١٣



سيد تشارين وجين كيلى فى مشهد الرقص الطويل "لحن برودواى" من الفيلم الكلاسيكى الملون بتقنية تكنيكلر لشركة إم جى إم "الغناء تحت المطر" (١٩٥١) من إخراج ستانلى دونين

صورة رقم ١١٤



جون وين فى دور كابتن ناثان بريتلز فى الفيلم "كانت ترتدى شريطًا أصفر" (١٩٤٩) من إخراج جون فورد. الصورة تكبير لكادر ثابت مأخوذ من نسخة مرممة حديثًا بواسطة أوكلا فيلم والأرشيف السينمائى.

صورة رقم ١١٥



فيلم "قناع الموت الأحمر" (١٩٦٤) من إخراج روجر كرومان، وهو قصة عن علاقات متحللة ورعب من القرون الوسطى، تصوير نيكولاس رويج بتقنية بانا فيجن، وباتيكلر، إحدى التقنيات المبسطة التى تظهر فى الخمسينيات.

صورة رقم ١١٦



عين الفنان التشكيلى . ديريك جارمان يحاكى أسلوب التظليل فى أعمال الفنان التشكيلى "كارافاجو" (١٩٨٦).

صورة رقم ١١٧



بيرتيل جوف فى دور ألكساندر فى الدراما العائلية لبيرجمان "فانى وألكسندر" (١٩٨٢). الإضاءة المرهفة والحساسة والتصوير بتقنية إيستمانلكر تمثل ذروة تعاون بيرجمان الطويل مع المصور سفين نيكفيست.

صورة رقم ١١٨



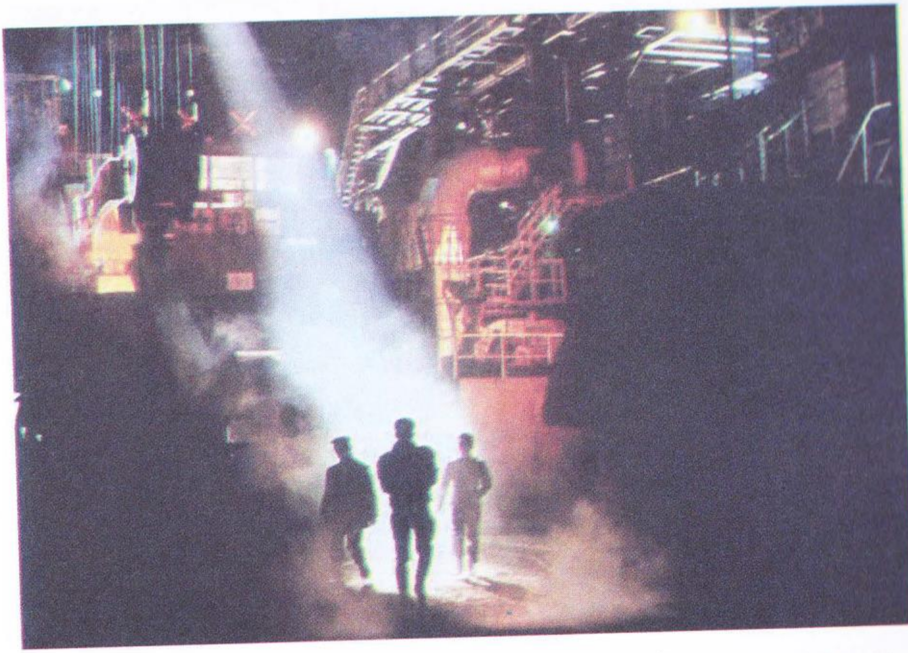
"كوميديا جنسية فى ليلة منتصف صيف" (١٩٨٢)، وهو الفيلم الذى أعاد فيه وودى ألين فيلم إنجمار بيرجمان "ابتسامات ليلة صيف" (١٩٥٥)، والذى أظهر براعة التصوير السينمائى لجوردون ويليس.

صورة رقم ١١٩



مشهد من فيلم "كاجيموشا" (١٩٨٠) لأكيرا كيروساوا والذى يدور عن ملحمة للساموراى فى القرن السادس عشر.

صورة رقم ١٢٠



فيلم الإثارة "المطر الأسود" (١٩٨٩) لريدلى سكوت ، الذى تم تصويره بمقاس ٣٥مم سوبر. من خلال الديكورات والإضاءة المبهرة خلق سكوت عالمًا مهددًا يخلو من النزعة الإنسانية.

صورة رقم ١٢١



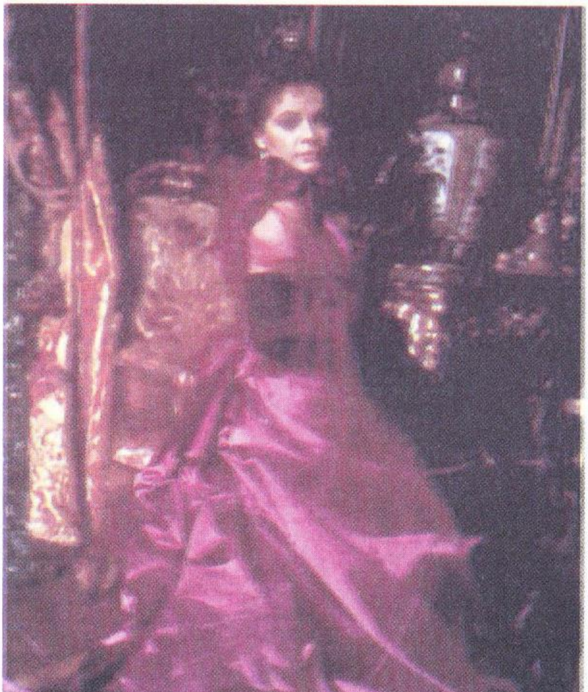
فيلم "عطلة نهاية الأسبوع" (١٩٦٧) يظهر الاستخدام الجرىء للألوان الأساسية عند جودار ، وهنا تصوير راوول كوتار.

صورة رقم ١٢٢



مايكل كيتون فى فيلم تيم بيرتون" "باتمان" (١٩٨٩). والألوان المشبعة المتناقضة ، والكثير من اللون الأسود تعطى مبالغة مقصودة فى هذا العالم المأخوذ عن سلسلة القصص المصورة.

صورة رقم ١٢٣



فن المصور الفوتوغرافى (جى إف ليلى)، وتصميم المناظر (ماريو جاربوجليا)، وتصميم الأزياء (بيرو توزى) من فيلم "البريئة" (١٩٧٦) من إخراج فيسكوفتى.

المحرر فى سطور:

جيوفرى نوويل سميث

جيوفرى نوويل سميث تخرج فى جامعة أكسفورد عام ١٩٦٢ متخصصًا فى اللغتين الإيطالية والفرنسية، ونشر بعد أعوام قليلة كتابًا عن المخرج الإيطالى لوكينو فيسكونتى، وبدءًا من عام ١٩٧٤ تخصص فى الدراسات السينمائية، وأصبح محررًا لمجلة "سكرين" ورئيسًا للقسم التعليمى وإدارة النشر فى "معهد الفيلم البريطانى". وفى تسعينيات القرن الماضى تولى مشروع قاعدة المعلومات الفيلمية الأوربية بتمويل من الاتحاد الأوربى ليصدر "موسوعة أكسفورد لتاريخ السينما فى العالم" فى عام ١٩٩٦.

وفيها استطاع ببراعة أن يضفى وحدة متسقة على كتابات العديد من المؤرخين والنقاد دون أن يقلل من شأن المناهج المختلفة فى التناول التاريخى، فقد اشترك فى الكتاب اثنان وثمانون كاتبًا وكاتبة ينتمون إلى أربع عشرة دولة، ومع ذلك فإن المحرر نوويل سميث صنع سردًا تاريخيًا متصلاً ومتشابكًا وخصبًا كأنه لوحة من الفسيفساء لا تنفصل تفاصيلها اللحظية عن النظرة التاريخية البعيدة والمتأملة.

المترجم فى سطور:

أحمد يوسف

عضو جمعية نقاد السينما المصريين، والناقد السينمائى لجريـدة "العربـى" القاهرية، وجريدة "الخليج" الإماراتية. له العديد من الدراسات والمقالات فى النقـد السينمائى والتى ظهرت فى مطبوعات ودوريات مختلفة مثل "الفن السابع" و"اليسار" و"سطور" و"أخبار الأدب".

ترجم كتاب "تاريخ السينما الروائية" من تأليف ديفيد كوك والـصادر عـن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ومن كتبه المؤلفة "نجوم وشهب" ، و"فريد شـوقى الفنان والإنسان" ، و"نادية لطفى : التجريبية بلا أقنعة".

المراجع فى سطور:

هاشم النحاس

- مخرج وناقد سينمائى.
- أخرج أكثر من ٤٠ فيلمًا منها "النيل أرزاق" ١٩٧٢والناس والبحيرة ، وتوشكى، وشوا أبو أحمد.
- مثلت أفلامه مصر فى العديد من المهرجانات الدولية وحصلت على ٢٠ جائزة دولية ومحلية.
- ألف ١٠ كتب فى السينما منها : يوميات فيلم ١٩٧٦ ، ونجيب محفوظ على الشاشة، والهوية القومية فى السينما العربية ، وصلاح أبو سيف.
- ترجم الإنجليزية كتابين كيف تعمل المؤثرات السينمائية و"التكوين فى الصورة السينمائية"، أشرف على تحرير سلسلة الكتاب السينمائى ٢٥ كتابًا ، الناشر : الهيئة العامة للكتاب.
- عضو شعبة الفنون بالمجالس القومية المخصصة (منذ ١٩٨٦).
- عضو لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة منذ (١٩٨٠).
- عضو لجنة الفنون الاستشارية لمكتبة الإسكندرية (٢٠٠٣ – ٢٠٠٥).
- أستاذ السينما (غير متفرغ بالجامعة الأمريكية وجامعة ٦ أكتوبر).
- رئيس مجلس الإدارة المتخب بجمعية نقاد السينما المصرية (١٩٨٠ – ١٩٩٠).
- رئيس المركز القومى للسينما الأسبق.

تقدم " موسوعة تاريخ السينما فى العالم" نظرة شديدة الاتساع والعمق؛ فهى تمتد عبر ما يزيد على مائة عام من عمر السينما وعبر جميع أنحاء العالم، كما أنها تتناول حياة وأعمال أكثر الفنانين السينمائيين أهمية وتضع كل ذلك فى سياق تاريخى يشمل عناصر الصناعة والثقافة والسياسة، كما أنها تلقى الضوء على صناعات السينما القومية فى بلدان عديدة لكنها لا تتوقف عند حدود إتاحة المعلومات للقارئ؛ إذ تتيح أيضا نقدًا متعمقا يوضح التأثير المتبادل بين الثقافات السينمائية المختلفة.

تتميز الموسوعة بأنها لا تولى اهتمامها فقط للنجوم من الفنانين كغيرها من الموسوعات، وإنما أيضا لكل عناصر التجربة السينمائية مثل مديرى التصوير ومصممى الديكور وقطاعات الجمهور ومؤسسات الرقابة والأنماط الفيلمية وفن التحريك والسينما الطليعية ونوعيات دور العرض وتأثير التليفزيون والفيديو فى التاريخ السينمائى.

تصميم الغلاف: نسرين كشك